

Humboldt Universität zu Berlin  
Kultur-, Sozial-, Bildungswissenschaftliche Fakultät  
Institut für Musik- und Medienwissenschaft  
Fachgebiet Musikwissenschaft

## **MASTERARBEIT**

Stimme als kompositorisches Material im Hörspiel.  
Die akustische Realisierung von Frauenbiografien in Helga  
Pogatschars „Weiter in die Nacht. Terminkalender 1937–1939“ und  
Ulrike Haages „Alles aber anders.12 Musikminiaturen über Eva  
Hesse“

Voice in radio play as a material of composition.  
Acoustic realization of women's biographies in „Weiter in die Nacht.  
Terminkalender 1937–1939“ by Helga Pogatschar and „Alles aber  
anders.12 Musikminiaturen über Eva Hesse“ by Ulrike Haage

Verfasst von Elizaveta Willert.

Erstgutachter: Prof. Dr. Arne Stollberg  
Zweitgutachterin: Dr. phil. Sarvenaz Safari

Die Arbeit ist im 21. Januar 2020, in Berlin eingereicht.

Für meine liebe Familie, die mich immer unterstützt: Elena und Evgenij Gutkevich, Gabriele Willert, Raisa Lavrova und Thea Willert, Asja, Sergej, Arina und Olivia Aleksandra Senchilo-Gutkevich, meinen lieben Ehemann Emanuel Willert und für unser liebes Kind.

## **Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Abschlussarbeit selbständig verfasst habe und sämtliche Quellen, einschließlich Internetquellen, die unverändert oder abgewandelt wiedergegeben werden, insbesondere Quelle für Texte, Grafiken, Tabellen und Bilder, als solche kenntlich gemacht habe.

Ich versichere, dass ich die vorliegende Abschlussarbeit noch nicht für andere Prüfungen eingereicht habe.

Mit ist bekannt, dass bei Verstößen gegen diese Grundsätze ein Verfahren wegen Täuschungsversuchs bzw. Täuschungen gemäß der fachspezifischen Prüfungsordnung und/oder der Allgemeinen Satzung für Studien- und Prüfungsangelegenheiten (ASSP) bzw. der Fächerübergreifenden Satzung zur Regelung von Zulassung, Studium und Prüfung der Humboldt-Universität zu Berlin (ZSP-HU) eingeleitet wird.

Berlin,

(Unterschrift)

## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinen Freunden, Kolleg\*innen und Dozent\*innen bedanken, die mich nicht nur während der Entstehung dieser Masterarbeit unterstützt haben, sondern während meines ganzen Studiums und Lebens im deutsch-sprachigen Raum.

Ganz herzlich danke ich Frau Vera Bal, Ph.D, Frau Olga B. Ivanova, Frau Veronika A. Krivopalova, Frau Ekaterina A. Prihodovskaja, Ph.D. aus der Nationalen Staatlichen Forschungsuniversität Tomsk für die Erweckung meines Interesses an der intermedialen Forschung. Vielen Dank für die gemeinsamen Diskussionen von Ideen, Konzepten und schöner Musik.

Für die Unterstützung und die Freundschaft, die ich in meinen ersten Jahren in Wien gefunden habe, möchte ich meinen guten Freundinnen Maria-Anna Edlbacher, Nina Anna South, Klara Seifert, Darya Haroschka und der Verwaltung des Kulturzentrums und Studentinnenheims Währing danken. Es ist so schön, dass wir uns alle getroffen haben! Für die Einführung in die deutsche Musikwissenschaft und deutschsprachige musikwissenschaftliche Forschung in Wien danke ich Herrn Dr. Stefan Gasch, Prof. Dr. Nikolaus Urbanek und Dr. Julia Heimerdinger.

Mein Dank gilt außerdem Flavia Hennig, Hannah Fiedrowicz, Ulrika Japes, Zaher Alkaei, Jennifer Andrea Sosa, Svenja Wieser, Ivana Rajic, Natalia Kononchuk, Immanuel Beyreuther, Wantana Tancharoenpoel, Edward Hamrock, Morten Grage und Leonie Held für das spannende und interessante studentische Leben in Berlin. Außerdem danke ich der Verwaltung der Zweigbibliothek Musikwissenschaft an der Humboldt Universität zu Berlin für die Zusammenarbeit im Laufe meines Masterstudiums.

Der DVSM AG „Musik und Intermedialität“ – Pia-Christin Wolff, Christopher Klauke, Jasmin Goll, Sandra Bogdanovic – möchte ich für die großartigen Diskussionen, die mich sehr inspiriert haben, danken.

Für die Unterstützung in Themen, die zu meinen Schwerpunkten im Masterstudium geworden sind, danke ich Fr. Dr. Janina Müller und Lena Jade Müller, M.A. Mein herzlicher Dank gilt weiterhin meinem Erstgutachter Herr Prof. Dr. Arne Stollberg, und meiner Zweitgutachterin Dr. Sarvenaz Safari für die wissenschaftliche Betreuung und Empfehlungen in Bezug auf meine Fragestellung.

Emanuel Willert, danke für deine Korrektur, Fragen, Anmerkungen und Aufmerksamkeit und unser Berlin.

## Inhalt

1	Einleitung.....	7
1.1	Fragestellung der Arbeit.....	7
1.2	Das Konzept der Stimme.....	11
1.3	Das Phänomen des Hörspiels. Ästhetisch-musikalische Aspekte .....	17
2	Forschungslandschaft .....	22
2.1	Methodische Strategien aus der Sekundärliteratur .....	22
2.1.1	Die Musik.....	22
2.1.2	Stimme und Sprache .....	25
3	Aspekte der Analyse und Methode der Arbeit.....	29
3.1	Stimmphysiognomie. Herta Herzogs Begriff des „Stimmerlebnisses“ und Karl Bühlers Konzept des „Lautgestalt des Wortes“ .....	29
3.1.1	Karl Bühlers Konzept der Phonologie.....	30
3.1.2	Herta Herzogs Begriff des „Stimmerlebnis“.....	32
3.1.3	Zusammenfassung und Bedeutung der Dissertation von Herta Herzog in der gegenwärtigen Stimm- und Sprachforschung.....	39
3.2	Stimme und Inszenierung des biografischen Erzählens.....	41
3.2.1	Biografie und Frauenbiografie .....	41
3.2.2	Narration und Gender .....	44
3.2.3	Ausblick und die Methode der Arbeit.....	47
4	Analyse der Hörspiele .....	49
4.1	Helga Pogatschars „Weiter in die Nacht. Terminkalender 1937–1939“ .....	49
4.1.1	Über das Hörspiel .....	49
4.1.2	Hannah Höch und Berliner Dadaismus.....	51
4.1.3	Analyse der Teile.....	53
4.1.4	Zwischenzusammenfassung zu „Weiter in die Nacht“.....	66
4.2	Ulrike Haages „Alles aber anders. 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“ .....	71
4.2.1	Über das Hörspiel .....	71
4.2.2	Eva Hesses Kunst und Antikunst.....	72
4.2.3	Analyse der Teile.....	74
4.2.4	Zwischenzusammenfassung zu „Alles aber anders. 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“ .....	87
5	Zusammenfassung.....	93
6	Bibliographische Quellen .....	99
7	Anhang-Verzeichnis.....	107
	Anhang 8.1. Ausblick und die Methode der Arbeit.....	107
	Anhang 8.2.1. Über das Hörspiel „Weiter in die Nacht“ .....	107
	Anhang 8.2.2. Hannah Höch und Berliner Dadaismus .....	107
	Anhang 8.3. Über das Hörspiel „Alles aber anders – 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“.....	107
	Anhang 8.3.1.....	108
	Anhang 8.3.2. Analyse der Teile „Alles aber anders – 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“ .....	108
	Audiobeispiele CD 1 .....	108
8	Anhang .....	109

8.1	Unterkapitel 3.2.3. Ausblick und die Methode der Arbeit.....	109
8.2	Unterkapitel 4.1. Helga Pogatschars „Weiter in die Nacht. Terminkalender 1937–1939“.....	110
8.2.1	Unterkapitel 4.1.1. <i>Interview mit Helga Pogatschar</i> .....	110
	Anhang 8.2.2 Siehe bitte Abbildung-Verzeichnis ..... <b>Fehler! Textmarke nicht definiert.</b>	
8.3	Unterkapitel 4.2. Ulrike Haages „Alles aber anders. 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“ .....	116
8.3.1	Interview mit Ulrike Haage.....	116
8.3.2	Unterkapitel 4.2.3. Analyse der Teile.....	119

# 1 Einleitung

## 1.1 Fragestellung der Arbeit

Im Zentrum der folgenden Masterarbeit stehen gegenwärtige Hörspiel-Kompositionen, in deren Mittelpunkt biografische Darstellungen von Künstlerinnen realisiert wurden. Im Hörspiel wird die gesprochene Stimme gemeinsam mit dem instrumentalen Teil (darunter versteht man nicht nur durch musikalische oder elektronische Instrumente vorgetragene Musik, sondern auch Sound-Effekte), den Geräuschen und technischen Mitteln, sowie der Inszenierung der Stimmen und der Regie zusammen komponiert. Der Begriff „Gesamt-Komposition“ basiert auf dem Konzept des „composed theater“, das Leo Dick in seinem Buch, aufbauend auf den Konzepten von Matthias Rebstock und David Roesner, entwickelt.<sup>1</sup> Alle Teile der Hörspiel-Komposition sind miteinander verbunden und gemeinsam komponiert. Im Zentrum der folgenden Arbeit steht allerdings das Phänomen der Stimme als Kompositionsmittel im Hörspiel. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Frage nach den Möglichkeiten der Stimmanalyse in Bezug auf die akustische Realisation von Frauenbiografien. Die Arbeit hat das Ziel, neue analytische Zugänge in Bezug auf diese intermediale Gattung und die Klangkunst des Hörspiels zu entwickeln.

Für die Arbeit wurden zwei Beispiele der gegenwärtigen Hörspielproduktion ausgesucht, das Hörspiel von Helga Pogatschar „Weiter in die Nacht. Terminkalender 1937–1939“ (2014, Produktion Bayerischer Rundfunk) – eine biografische Darstellung der Berliner Dadaistin Hannah Höch (1889–1978) – und das Hörspiel von Ulrike Haage „Alles aber anders. 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“ (2008, Produktion Deutscher Rundfunk) über die deutsch-amerikanische Künstlerin Eva Hesse (1936–1970). Die Auswahlkriterien für diese beiden zentralen Beispiele aus dem Repertoire des zeitgenössischen Hörspiels sind in der Arbeit die folgenden:

1. Die Hörspiele beschäftigen sich mit der biografischen Darstellung von Künstlerinnen;
2. Die gesprochene Sprache spielt in den beiden Kompositionen eine zentrale Rolle;
3. Beide Hörspiele kann man als Klangkunst bezeichnen, weil sie unterschiedliche Stufen des akustischen Materials darstellen und kompilieren: die Stimme, instrumentale Teile, elektronische Musik, Geräusche und Sound-Effekte.

---

<sup>1</sup> Vgl. Matthias Rebstock, David Roesner, *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*, Chicago: Intellect, 2012; Leo Dick, *Zwischen Konversation und Urlaut. Sprechauftritt und Ritual im Composed Theatre*, Würzburg: Königshausen&Neumann, 2018, S. 14–35.

Die gegenwärtige Hörspiel-Produktion ist nicht mit der Veröffentlichung des Notenmaterials verbunden. Stattdessen entstehen die Partituren – sowohl für den instrumentalen Teil des Hörspiels, als auch für die stimmlichen Partien – sehr oft nicht schriftlich, sondern als eine Art Audioaufnahme, oder werden nur skizzenhaft notiert.<sup>2</sup> Daher standen für die Hörspiel-Analyse zwar Audioaufnahmen des Hörspiels, einige (fragmentarische) Fotomaterialien über den Realisationsprozess und einige Textvorlagen zur Verfügung, aber seltener (abseits der instrumentalen Teile) Notenquellen, die bei der Realisation des Hörspiels benutzt wurden. Die Besonderheit folgender Arbeit besteht deswegen darin, den akustischen und klanglichen „Text“ der Komposition (also die Sprechstimme, die Geräusche und Sound-Effekte) im Wesentlichen ohne Notenmaterial zu untersuchen. Die instrumentalen Teile des Hörspiels werden hingegen oft in Noten festgehalten.<sup>3</sup> Eine Herausforderung für die Arbeit besteht weiterhin darin, die Idee des „Akustischen“ und „Klanglichen“<sup>4</sup> innerhalb der Gesamt-Komposition, beispielsweise für die Stimmpartie des Hörspiels, in den analytischen Kapiteln der Arbeit darzustellen. Dabei stützt sich die Autorin auf die Besonderheiten des „hörbiografischen“ Verfahrens, in dem mehrere historisch-wissenschaftliche, soziologische und kulturelle Kontexte in der akustischen Realisierung der Biografie zusammenkommen können. Das wissenschaftliche Interesse der Verfasserin liegt dabei auch auf der Frage, ob man die historisch-wissenschaftliche Theorie der stimmphysiognomischen Wiener Forschung der 30er Jahre in Bezug auf die Radiostimme an zeitgenössische Hörspiele anwenden kann, und wenn ja, dann in welcher Form. Als Motivation für die Auswahl dieses theoretischen Ausgangspunkts dienen folgende Punkte:

1. der historische Konnex zwischen der Entstehungszeit der Tagebücher von Hannah Höch, die die Komponistin in ihrem Hörspiel bearbeitet, und dem genannten „stimmlichen“ Diskurs
2. die kulturelle Bedeutung der 30er Jahre für die Etablierung des Hörspiels als eine besondere „akustische Gattung“ des Radios.

Die Hörwahrnehmung in Bezug auf die Hörspielanalyse wird in der Masterarbeit kritisch beleuchtet und als eine Methode der Auseinandersetzung mit dem Hörspiel benutzt (siehe das

---

<sup>2</sup> Die Aussage basiert auf der Erfahrung der Verfasserin auf Grund der Analyse der Verlags-Kataloge, wie zum Beispiel: ARD Hörspieldatenbank online, Frankfurt am Main: ARD, URL: <http://hoerspiele.dra.de/>, Stand: 21.06.2019; Herbert Kapfer, Barbara Schäfer, Katharina Agathos (Hrsg.), *Intermedialität und offene Form: Hörspiel und Medienkunst im Bayerischen Rundfunk. Gesamtverzeichnis 1996–2005*, München: belleville, 12006.

<sup>3</sup> Bei der Arbeit mit dem Hörspiel „Weiter in die Nacht. Terminkalender 1937–1939“ benutzt die Verfasserin die Notenpartitur von Helga Pogatschar, die die Komponistin zur Verfügung gestellt hat. Helga Pogatschar, *Erratischer Block für Streichquartett*, Studienpartitur, Starnberg: KlangMueller 2010.

<sup>4</sup> Siehe dazu: Christian Utz (Hrsg.), *Organized Sound: Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, Saarbrücken: Pfau, 2013; Jörn Peter Hiekel, Wolfgang Mende (Hrsg.), *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript, 2016.



Unterkapitel 1.1.2 „Das Phänomen des Hörspiels. Ästhetisch-musikalische Aspekte“). Damit ergibt sich die Aktualität der vorliegenden Arbeit im Zusammenhang mit dem gegenwärtigen Diskurs der musikwissenschaftlichen Forschung über Ohr-Episteme und Neue Modi der Hörwahrnehmung.<sup>5</sup> Außerdem gilt die „Stimme“ als Forschungsgegenstand zurzeit als eine produktive Richtung der interdisziplinären Forschung.

Das Forschungsdesign der folgenden Arbeit besteht aus mehreren Stationen. Im ersten Teil werden das Phänomen des Hörspiels, seine Ästhetik und die musikwissenschaftlichen Ansätze in Bezug auf die Entwicklung der Gattung vorgestellt. Hier wird auch das Problem der Hörwahrnehmung in Bezug auf Neue Hörmodalitäten untersucht. Dabei stellt die Arbeit auch die Frage nach den Traditionen und Theorien im Bereich des Hörspiel-Komponierens und der Hörspielwahrnehmung (das Problem des Hörens im Hörspiel) dar (Kapitel 1). In diesem Teil wird auch die Fragestellung der Arbeit detaillierter entwickelt.

Der zweite Teil (Kapitel 2) bildet eine Forschungslandschaft der bisherigen methodischen Überlegungen bezüglich der Bausteine des Hörspiels<sup>6</sup> (der Fokus ist dabei auf die Elemente des Hörspiels – Musik, Geräusche, Stimme – gerichtet). Insbesondere wird in diesem Teil das Problem der stimmlichen Analyse im Hörspiel vertieft. Eine wichtige Rolle in dieser Forschungslandschaft spielen theoretische Konzepte über die Stimme als ein besonderes Medium des Radios. Im Unterkapitel 1.1.1 „Das Konzept der Stimme“ sind außerdem mehrere Perspektiven aus der Literatur-, Theater- und Medienwissenschaft zusammengefasst, um den Begriff der „Stimme“, bzw. der „Stimme im Radio“ für die Masterarbeit zu klären.

Die Komposition mit der Stimme realisiert in beiden Hörspielen ein bestimmtes „biografisches Erzählen“ über die porträtierten Künstlerinnen. Die Komponistinnen schaffen eine „akustische Welt“ über Hannah Höch und Eva Hesse und konstruieren für die Hörer\*innen so eine akustische Lesart der jeweiligen Biografie. Um die Stimme als „tragende Kraft“<sup>7</sup> der Komposition im Hörspiel zu fassen, muss man einige Aspekte der Hörspiel-

---

<sup>5</sup> Siehe dazu: Christoph Wulf, Dietmar Kamper, Jürgen Trabant (Hrsg.), *Paragrana, das Ohr als Erkenntnisorgan*, Band 2, Heft 1, Berlin: de Gruyter, 1993; Hör-Wissen im Wandel (Hrsg.): *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, Berlin: de Gruyter, 2017; Vgl. Holger Schulze (Hrsg.), *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript, 2008; Sabine Sanio, „Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft“, in: *kunsttexte.de / Auditive Perspektiven* 4, 2010, URL: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-4/sanio-sabine-2/PDF/sanio.pdf>, Stand: 15.07.2019; Max Ackermann, *Die Kultur des Hörens. Wahrnehmung und Fiktion*, Haßfurt u.a.: Falkenberg, 2003; David Espinet, *Phänomenologie des Hörens. Eine Untersuchung im Ausgang von Martin Heidegger*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2009.

<sup>6</sup> Das Konzept der „Bausteine des Hörspiels“ bezieht sich auf das Konzept von Armin P. Frank, *Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter, 1963, S. 91. Den Begriff benutzt auch Julia Hinterberger in ihrer Dissertation. Vgl. Julia Hinterberger, *Klänge haben mehr Gedächtnis, Zur musikalischen Rezeption von Ingeborg Bachmann Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“*, Freiburg i.Br. u.a.: Rombach, 2010, S. 80ff.

<sup>7</sup> Werner Klippert, *Elemente des Hörspiels*, Stuttgart: Reclam, 1977.

Komposition beleuchten. Diese Aspekte werden im dritten Teil (Kapitel 3) der Arbeit untersucht.

Die Stimme realisiert eine Reflexion der Komponistinnen über die Künstlerin und muss diese Figur zuallererst akustisch wiedergeben. Um diese akustische Wiedergabe der Protagonist\*innen zu analysieren (die Hörfigur), werden in der Arbeit die Begriffe der „Physiognomie der Stimme“ (Kapitel 3.1. „Stimmphysiognomie. Herta Herzogs Begriff des ‚Stimmerlebnisses‘ und Karl Bühlers Konzept des ‚Lautgestalt des Wortes‘“) und des „Stimmerlebnisses“ eingeführt.

Dieser Teil der Arbeit bildet dabei eine wissenschaftlich-historische Reflexion dieser beiden Begriffe. Eine zentrale Rolle spielt in diesem Zusammenhang der Diskurs der sprachphysiognomischen Forschung der 1930er Jahre, unter anderem die Schule von Karl Bühler und dessen Schülerin Herta Herzog, die empirische Studien bezüglich der Wechselwirkung zwischen der akustischen Wahrnehmung der Stimme im Radio (das Erlebnis) und den Vorstellungen über die Persönlichkeit (der Ausdruck) durchführte. Die Kategorien und Zusammenhänge, die im Laufe dieser Experimente postuliert wurden, bleiben auch für die zeitgenössische Stimm- und Sprachforschung (u.a. Stimmenpsychologie) relevant und werden auch heutzutage noch immer wieder erneut reflektiert. Die Stimmphysiognomik kann daher einen wichtigen Input für die Auseinandersetzung mit der Stimme als Kompositionsmittel geben; zur Analyse der „akustischen Realisation“ der Biografie im Hörspiel ist dieser Ansatz allerdings natürlich nicht ausreichend und wird daher in der Arbeit kritisch analysiert und revidiert.

Die Methode der Arbeit basiert auf der Prämisse, dass die Komponistinnen durch die Stimme eine bestimmte Figur realisieren. In den ausgewählten Beispielen spielt der Aspekt der Realisation der Frauenbiografie und der Inszenierung des biografischen Erzählens (Kapitel 3.2.) im Hörspiel eine große Rolle. Die Frage „Wie können Künstlerinnen im zeitgenössischen Hörspiel eine Frauenbiografie durch die Komposition mit der Stimme verwirklichen?“ ist ein produktiver Punkt der interpretativen Auseinandersetzung mit den Stücken.

Das Konzept des Komponierens der Künstlerinnen-Biografie wird in Verbindung mit der literaturwissenschaftlichen Perspektive dargestellt. Das Hörspiel bietet den Hörer\*innen eine Form der Darstellung und kommuniziert bestimmte Inhalte. Das biografische Hörspiel bietet eine akustische Rekonstruktion der Biografie und schafft eine Erzählung über die Künstler\*innen.

Das narrative Potenzial des Hörspiels realisiert sich durch die Inszenierung der Stimmen. Eine Künstler\*innen-Biografie ist dabei nie nur eine einfache Erzählung über das Leben der

Künstlerin oder des Künstlers, sondern auch die Darstellung ihrer/seiner Werke, ihres/seines Stils und ihrer/seiner künstlerischen Manifeste.<sup>8</sup> Das Hörspiel hat den Anspruch, eine Geschichte über die Künstler\*innen und ihre Kunst zu erzählen, und gleichzeitig die Reflexion der Komponistinnen über das Leben und Wirken der porträtierten Künstler\*innen darzustellen. In diesem Kapitel wird daher auch auf das Konzept des biografischen Schreibens eingegangen. Die Idee der akustischen Realisation der Künstlerinnen-Biografien in der Hörspielkomposition wird anhand der Idee der stimmlichen Physiognomie, der Stimmpräsenz und des Theatralischen sowie der Räumlichkeit der Stimmen skizziert. Diese Aspekte sollten es ermöglichen, die zentrale Frage der Arbeit – nach den Möglichkeiten der Stimmanalyse in Bezug auf die akustische Realisation von Frauenbiografien – zu beantworten.

Die Analyse der beiden Beispiel-Hörspiele folgt im vierten Teil (Kapitel 4 „Analyse der Hörspiele“) der Masterarbeit. Im fünften Kapitel werden die Ergebnisse der Untersuchung zusammengefasst.

## 1.2 Das Konzept der Stimme

Zurzeit ist die Diskussion über die Stimme und die stimmliche Analyse in Bezug auf die Gattung des Hörspiels sehr umfangreich. Um den Begriff der Stimme zu präzisieren, muss man die Überlegungen aus den führenden Bereichen der Stimmforschung miteinander vergleichen. Wie schon oben angedeutet spielen bei der Konstruktion des Dispositivs „Stimme“ in der Masterarbeit neben der musikwissenschaftlichen Perspektive mehrere weitere fachliche Diskurse – die literaturwissenschaftliche Stimmforschung und die Konstruktion des Biografischen im Hörspiel, theaterwissenschaftliche Untersuchungen bezüglich der Stimme und der Inszenierung und medienwissenschaftliche Analysen über den Begriff der Radiostimme – eine wichtige Rolle.

Das biografische Hörspiel stellt nach Knut Hickethier eine szenische Form mit dem Merkmal der Figurenrede mittels der Musik, den Geräuschen, des Gesangs, der Bearbeitung gesprochener Sprache, aber auch der Regie dar.<sup>9</sup> Außerdem bezeichnete Hickethier eine wichtige Tendenz der biografischen Hörspiel-Konstruktion in Bezug auf die Montage der Stimmen und der damit realisierten Erzählung als ein „polyphones Gegen-, Mit- und Übereinander“.<sup>10</sup> Die Stimmen als ein Teil der Rede stellen für Hickethier eine Reflexion des Biografischen vor und rufen „zahlreiche Assoziationen“ wach.<sup>11</sup> Die literatur-wissenschaftliche

---

<sup>8</sup> Christian Klein, *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen Theorien*, Stuttgart: Metzler (e-book Springer), 2009, S. 9ff.

<sup>9</sup> Knut Hickethier, „Biographische Erzählung in audiovisuellen Medien. Hörfunk“, in: *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen Theorien*, hrsg. v. Christian Klein, Stuttgart: Metzler (e-book Springer), 2009, S. 177–182.

<sup>10</sup> Hickethier, „Biographische Erzählung“, S. 177ff.

<sup>11</sup> Ebd.

Perspektive hilft, die Verbindung zwischen den biografischen Verfahren in der akustischen Gattung des Hörspiels festzustellen. Dabei versteht man die Stimme als ein Objekt der Konstruktion des biografischen Erzählens oder der Narration im Hörspiel. So tritt die Stimme als Realisierung der Narration im Hörspiel auch bei Elke Huwiler auf.<sup>12</sup> Die Narration durch die Stimme entsteht durch „paraverbale Erscheinungsformen“, die die Figur ausdrücken können, zum Beispiel nach Huwiler durch eine bestimmte Intonation, Akzente oder Sprechpausen. Die Stimme „inszeniert“ die Erzählweise, die handelnden Figuren, ihre Charaktere, vor allem aber übergibt die Stimme die Handlung. In der Arbeit von Huwiler kommt außerdem der wichtige Begriff der „Inszenierung“ der Stimme vor, der auch im Bereich der Theaterforschung diskutiert wird.

Die theaterwissenschaftliche Perspektive führt in dem Stimm-Dispositiv den Begriff der „Theaterstimme“ ein, die sich auf der theatralischen Bühne als einem performativen Schauplatz realisiert. Die Verbindung zwischen Sprache und Performativität führte der Sprachwissenschaftler John L. Austin in den 1950er Jahren in den wissenschaftlichen Diskurs ein. Nach seinem Konzept bekommt jede Aussage als Teil eines Sprechaktes den Charakter der „interaktiven“ Praktik – sie konstruiert eine eigene sprachliche Präsenz und ist damit „wirklichkeitskonstruierend“.<sup>13</sup>

Erika Fischer-Lichte hat den Begriff des Performativen in der Theaterpraxis angedeutet.<sup>14</sup> Das Performative im Theater realisiert sich in der Aufführung insofern, als dass auf der Bühne eine besondere ästhetische, semantische „Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauer“ entsteht.<sup>15</sup> Die Stimme ist laut Jenny Schrödl im theatralischen Diskurs performativ „par excellence“.<sup>16</sup> Die Stimme organisiert eine Wirklichkeit, die nur im Bereich der Inszenierung existieren kann: Durch ihre sinnlich-affektive Wirkung präsentiert die Stimme eine „leibliche Anwesenheit“ von jemandem im Hier und Jetzt; gleichzeitig entsteht durch das besondere Hervorbringen der Stimme (z.B. Verzerrung durch das Mikrofon, Verstärkung, Rollentausch durch die Stimme u.s.w.) in der Aufführung eine Fiktion. Die Realität, hervorgebracht auf der Bühne durch den Text, die artikulierte Theaterstimme, schafft eine Kommunikation zwischen

---

<sup>12</sup> Elke Huwiler, *Erzähl-Ströme im Hörspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: mentis, 2006, S. 81–86.

<sup>13</sup> John L. Austin, *How to do things with words*, hrsg. J.O. Urmson und Marina Stisà, Cambridge: Harvard University, 1975.

<sup>14</sup> Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, F.a.M.: Suhrkamp, 2004.

<sup>15</sup> Ebd., S.33–36ff.

<sup>16</sup> Vgl. zu diesem Absatz: Jenny Schrödl, *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld: transcript, 2012, S. 22–26. Dabei verweist Schrödl auf Autorinnen wie Doris Kolesch, „Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik“, in: *Medien/Stimmen*, hrsg. von Cornelia Eping-Jäger und Erika Linz, Köln: DuMont, 2003, S. 267–281; Doris Kolesch, „Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen“, in: *Ästhetik der Inszenierung*, hrsg. v. Josef Früchtel und Jörg Zimmermann, F.a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 260–275.

den Zuschauer\*innen und der Bühne. Die Theaterstimme kann sowohl als gesprochene Sprache (bei der Theateraufführung) oder als Gesangsstimme (in der Oper) verstanden werden. Der Text, den die Stimme bei der Aufführung realisiert, kann auf unterschiedliche Art und Weise artikuliert werden: Besonders im postmodernen Theater betrachtete Schrödl die vokalen Intensitäten auch bei den Atemzügen der Stimme, im Schrei und in den tier-ähnlichen Geräuschen, oder in den Pausen.

Die Stimme ist ein materielles Phänomen. Damit ist nicht nur die Physiologie des Erzeugens der Stimme durch den Luftstrom, die Bewegung der Stimmbänder u.Ä. gemeint, sondern im Sinne von Roland Barthes ein Ereignis-Charakter der Stimme. Die Materialität der Stimme bezieht sich auf die „sinnliche Erscheinung der Stimme“ und kann als ein Ausdruck, aber auch gleichzeitig im Sinne der Wahrnehmung verstanden werden.<sup>17</sup> Roland Barthes fasste diese Materialität in dem Begriff „Korn der Stimme“.<sup>18</sup> In der Dimension des Theatralischen realisiert sich die Materialität der Aufführung in den Parametern des Körpers (wer gerade spricht/singt, welches Geschlecht wird dabei repräsentiert), des Raums (wie organisiert sich der Raum durch die Stimme, welche technischen Mittel sind in diesen Prozess involviert), des Lautes und der Zeit. Das Spannungsfeld der Stimme organisiert sich nach Schrödl auch durch „messbare“ Faktoren der Stimme (wie Rhythmus, Lautstärke, körperliche und räumliche Prozesse) und ihr Zusammenspiel.<sup>19</sup>

Schrödl merkte außerdem an, dass die Stimme sich in der Theaterpraxis vor allem in dem Spannungsverhältnis zwischen der Ereignishaftigkeit und der Inszenierung verwirklicht. Sie ergänzte einige Beispiele der „trainierten“ Stimmen von Schauspieler\*innen, bei denen die Stimmen des Sprechens besonders musikalisiert und rhythmisiert sein sollten. In diesem Sinne ist die Stimme ein Ereignis, wenn sie bei der Aufführung auf eine bestimmte Art und Weise auffällig wird und sich von den anderen hörbaren Prozessen unterscheiden lässt. Die theaterwissenschaftliche Perspektive zeigt, dass die Stimme über eine besondere Präsenz verfügt, die in der Aufführungssituation manipulierbar ist. Diese Manipulation macht aus der Stimme ein theatralisches „Instrument“, das vielseitig angewendet sein kann. Wenn man das biografische Hörspiel betrachtet, kann man den Begriff der Inszenierung mit der Idee des „Theatralischen“ in der Stimme vergleichen und in Bezug auf das Radio-Phänomen und die Radio-Stimme untersuchen. Außerdem liefert die theaterwissenschaftliche Perspektive

---

<sup>17</sup> Jenny Schrödl, *Vokale Intensitäten*, S. 23 und S. 38.

<sup>18</sup> Roland Barthes, „Die Rauheit der Stimme“, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, hrsg. v. Roland Barthes, F.a.M.: Suhrkamp, 1990, S. 269–278.

<sup>19</sup> Jenny Schrödl, *Vokale Intensitäten*, S. 38.

besondere Erklärungen des theatralischen Körpers und der Körper-Wahrnehmung, die in den späteren Analysen benutzt werden können.

Neben der Inszenierung des Erzählens, also dem „Theatralischen“, spielt in der biografischen Hörspielproduktion die mediale Transformation der Stimme durch das Medium „Radio“ eine entscheidende Rolle.

Die Hör-Wahrnehmung der Stimme ist ein entscheidender Parameter bei der sogenannten „Radiostimme“ oder „Radiophon-Stimme“. Während das Publikum im Theater als „zuschauend“ gilt und die Stimme – abgesehen von einigen speziellen Momenten der Aufführung – nicht ohne die körperliche Präsenz wahrnimmt, ist das Publikum des Hörspiels darauf angewiesen, die Hör-Stücke mit den Ohren zu rezipieren. Allerdings muss man in dieser speziellen „radiophonen“ Situation nicht über einen Mangel des Erlebnisses diskutieren, sondern, wie zum Beispiel Vito Pinto andeutete, darüber, wie die körperliche Präsenz auf eine andere Art entsteht.<sup>20</sup> Seine Grundannahme basiert darauf, dass auch die Radiostimme und ihre technische Realisierung sowohl die auditive, als auch die visuelle Wahrnehmung des Körpers hervorruft. Pinto trennte den inszenierten Körper im Theater, im Film und im Hörspiel. Das Hörspiel verfügt in Bezug auf die Stimme und ihr Verhältnis zum Visuellen über einen imaginierten Körper, während das Theater leiblich-anwesende Körper vorstellt. Pinto reflektierte sowohl über die zeitgenössische Schrift von Wolfgang Hagen, als auch über die historischen Arbeiten von Richard Kolb und Werner Klippert, die sich mit dem Problem der Radiostimme auseinandergesetzt hatten.

Eine andere grundlegende Überlegung von Pinto konzipierte der Autor in dem Problem der Trennung von Körper und Stimme. Hier unterschied er wiederum zwei Diskurse – das Theater und das Hörspiel. Dank der Mikrofon-Aufnahmen, der Lautsprecher und mittels der Sprecher verändert sich die in der Theater-Aufführung klassische „Face-to-Face [Sprech]- Situation. Es geschieht eine Trennung von Bühne und Publikum, aber auch zwischen dem Körper und der handelnden Stimme.<sup>21</sup> Aus Gender-Perspektive erleichtern solche Effekte das sogenannte „sonic cross-dressing“<sup>22</sup>. Besonders prägnant ist im klassischen Theater, aber auch später im Film, das Konzept der Hosenrolle, bei dem Männer eine höhere, weibliche Stimme benutzen und umgekehrt. Ähnliches passierte früher auch im musikalischen Theater in der Rolle der Kastraten, bzw. Counter-Tenöre. In Unterschied zum zeitgenössischen Begriff des „sonic cross-

---

<sup>20</sup> Dieser Absatz orientiert sich auf das Buch von Vito Pinto, *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld: transcript, 2012, S. 12–13.

<sup>21</sup> Ebd., S. 44–46.

<sup>22</sup> Ebd., S. S. 63.

„dressing“ ist das Kastraten-Phänomen allerdings aus „natürlichen“ Quellen der physiologischen Stimmgebung bei Männern entstanden.

Das Spiel mit dem Körper (unter dem Körper versteht Pinto nach Tina Rosenberg die Konfrontation des anatomischen Geschlechts mit der Gender-Identität, der Gender-Performance<sup>23</sup>) findet im Theater durch die „Verfremdung der Stimme“ mittels der technischen Möglichkeiten der Bühne statt. Indirekt bewirkt diese „Verfremdung“ nicht nur die Technik, sondern auch eine Nicht-Übereinstimmung zwischen Hörbarem und Visuellen – zwischen der erwarteten Handlung des Körpers und dessen Stimme.<sup>24</sup>

Die Hörspielstimmen als ein Phänomen bezeichnete Richard Kolb mit dem Konzept der „Stimmen als körperlose Wesenheit“. Er begründete die Anwesenheit des Körpers durch die stärkere Präsenz des Wortes, die der Dichter (der Autor der literarischen Vorlage, E.W.) im Hörspiel realisiert.<sup>25</sup>

Im Konzept der Sprache als „Hauptdarstellerin“ im Hörspiel, das in den 30er Jahren und in der Nachkriegszeit im deutsch-sprachigen Raum herrschte, bekommt das Hörspiel den Wert einer „reinen“ Kunst für die ästhetische Wahrnehmung des Zuhörers. Für die wichtigsten Nachkriegstheoretiker wie Heinz Schwitzke und Eugen Fischer bewirkt eben die Wahl des Sprechers oder der Sprecherin die Beurteilung des Hörstückes.<sup>26</sup> Die „Absolutheit“ der Hörspiel-Komposition basiert laut dieser Ästhetik auf der Prämisse, dass die Stimme, die man im Hörspiel wahrnimmt, gemeinsam mit der Musik von der Beeinflussung des intensiven körperlichen Ausdrucks befreit ist.

In seiner Untersuchung markierte Pinto parallel zu Wolfgang Hagen seine Gegen-Position zu Kolb in Bezug auf die „Körperlichkeit“ der Stimme. Die Stimme in der Radiophon-Situation erscheint den Zuhörer\*innen nicht als eine innere Stimme, sondern eindeutig als von außen vermittelt. Hagen kritisierte und entwickelte die Idee von Kolbs „körperloser Stimme“ und bemerkte, dass beim Hörspiel nicht nur die Stimme des Sprechers oder der Sprecherin, sondern ebenso die Radiohörer\*innen die Entstehung der Radiostimme bewirken und schaffen.<sup>27</sup> Die verfremdete Stimme der anderen Person transformiert sich beim Hören in eine andere, performative, „innere“ Stimme.

---

<sup>23</sup> Zit nach. Pinto, *Stimmen auf der Spur*, S. 64. Vgl. Tina Rosenberg, „Stimmen der Queer-Diven: Hosenrollen in der Oper und Zarah Leander auf der Schlagerbühne“, in: *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, hrsg. v. Doris Kolesch, Vito Pinto, Jenny Schrödl, Bielefeld: transcript, 2008, S. 189–211.

<sup>24</sup> Pinto, *Stimmen auf der Spur*, S. 64–66.

<sup>25</sup> Kolb, *Das Horoskop des Hörspiels*, Berlin: Hesse, 1932, S. 64.

<sup>26</sup> Vgl. Pinto, *Stimmen*, S. 161–162.

<sup>27</sup> Wolfgang Hagen, *Das Radio Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*, München: Wilhelm Fink, 2005, S. 160ff.

Stimmen, die im Radio sprechen, bewirken, dass wir Stimmen in uns sprechen hören, sagt Kolb. Kolb will uns beweisen, dass wir Stimmen, die wir im Radio hören, in uns noch einmal aufbauen und reproduzieren. Kolbs Theorie betrifft also nicht allein die Radiostimme, sondern auch das Radiohören. Das Radiohören ist ihm zufolge eine besondere, vielleicht sogar eine neue Art des Hörens. Es ist eine Repräsentation der Stimme im Inneren.<sup>28</sup>

Die Stimme visualisiert den Körper und bestimmte Charaktermerkmale des Sprechers als Person. Im Fall des Hörspiels sollte man allerdings nicht nach einer Verdoppelung des Körpers suchen, sondern nach einer spezifischen Körperlichkeit, durch die sich die Radio-Stimme in einer Hörfigur realisieren lässt. Die Beschreibung von Werner Klippert ist hier passend und wird in dieser Masterarbeit als ein Hauptkonzept der Radiostimme benutzt:

Sie (die Stimme) ist nicht Ausdrucksmittel dieser Sichtbaren Person, sondern kann selbst die Person ‚verkörpern‘. Die Gestaltvorstellung, die sie erzeugt, ist mehr geistig-dynamischer Art. Sie schafft allenfalls eine Idee, eine Impression der Person von verschiedenen Deutlichkeitsgraden, gemäß der eigenen Charakteristik und den unterschiedlichen Vorstellungsintensitäten des Hörers <...>.<sup>29</sup>

Die Stimmen wirken auf die Hörer\*innen durch eine besondere „Nähe“, die das Radio erzeugen kann. Nach Pinto treten die Stimmen im Hörspiel als klangliche und leibliche Phänomene auf. Die akustische Radio-Stimme besitzt eine visualisierbare Körperlichkeit durch bestimmte Merkmale, wie die spezifische Tonlage, ihre Rauheit oder das Timbre. Vieles hängt bei der Radio-Stimme von der Einstellung des Zuhörenden ab: Konzentriert man sich auf die physikalische Information der Stimme, gehen die Zeichen wie Stimmung und die Atmosphäre der Stimme, die Laune verloren. Wenn man sich auf die semantische Ebene fokussiert, verliert die Stimme ihre Bedeutung als ein akustisch-klangliches Phänomen zugunsten des dichterischen Worts. Pinto schlug vor, die Stimme in der radiophonen Kunst als eine akustische Struktur mit den anderen klanglichen Mitteln – Geräusche, Musik, elektroakustische Effekte – zu bedenken: „Alle Elemente des Hörspiels bedingen einander, sind untrennbar ineinander verschränkt und sind höchstens – [...] – aus heuristischen Gründen voneinander separiert zu betrachten.“<sup>30</sup>

Es ist interessant, dass die Hörspiel-Ästhetik der 30er Jahre im zeitgenössischen Stimm-Diskurs präsent bleibt. In dieser Zeit bildete sich das erste Mal eine Parallele zwischen dem „Auge“ und dem „Ohr“, im Sinne von ästhetischen Kanälen der Wahrnehmung. Im Genre des Hörspiels hat man durch die Wiedergabe des Stückes mit dem Radio – ohne die tatsächliche Präsenz des Körpers, wie zum Beispiel im Konzert – eine „Befreiung“ von dem „Körperlichen“ gesehen. In den gleichen Jahren findet auch eine intensive Untersuchung im Rahmen von empirisch-phänomenologischen Radioexperimenten statt, was beweist, dass die Stimme und

---

<sup>28</sup> Wolfgang Hagen, *Das Radio*, S. 163.

<sup>29</sup> Werner Klippert, *Elemente des Hörspiels*, 1977, S. 98.

<sup>30</sup> Vito Pinto, *Stimmen*, S. 182–185.



die Sprechkünste in kulturellen, aber auch in wissenschaftlichen Diskursen der damaligen Zeit aktiv erforscht wurde. So erwähnte Pinto in seinem Buch auch die Radioexperimente von Karl Bühler. Er und seine Schule untersuchte, wie die Wahrnehmung der Radiostimme mit dem tatsächlichen Körper des Sprechers oder der Sprecherin korreliert.<sup>31</sup> Karl Bühlers Konzept und die Experimente seiner Schülerin Herta Herzog sind in den Kapiteln 3.1.1 bis 3.1.3. dieser Masterarbeit dargestellt und in Bezug auf die Anwendungsmöglichkeit als Forschungsmethode in der Gestaltung der Hör-Figur überprüft.

### 1.3 Das Phänomen des Hörspiels. Ästhetisch-musikalische Aspekte

Das Hörspiel als Gattung verbindet unterschiedliche Medien und Kunstarten. Sandra Rühr erklärte in ihrer Schrift das Hörspiel als eine Art der akustischen Komposition: „[...] [I]m Hörspiel [sind] alle akustischen Elemente, Sprache, Geräusche und Musik gleichwertig.“<sup>32</sup> Auch Klaus Schöning unterscheidet das Neue Hörspiel durch mehrere Medien und Künste:

Hörspiel kann vieles sein. In dem Begriff Hörspiel geht vieles auf. Hörspiel verschmilzt die traditionellen Gattungen. In ihm geht auf: Literatur, Musik, die Schauspielkunst. Hörspiel kann sein: die akustische Realisation von Text und Partitur. Aber auch: die Montage akustischer Originalton-Materialien: Tonbandliteratur. In ihm gehen auf: Lyrisches, Episches, Dramatisches. In ihm gehen auf: Sprache, Geräusche, Musik <...><sup>33</sup>

Radiokomponist\*innen arbeiten in sehr unterschiedlichen Richtungen, um ein zeitgenössisches Hörspiel zu gestalten. Die Produktion des Hörspiels ist mit unterschiedlichen Medien verbunden, unter anderem auch dem des Textes oder der literarischen Vorlage, an der sich die Hörspiel-Regisseur\*innen bei der Komposition orientieren und auf der die Narration im Hörspiel basiert. Das akustische Niveau des Hörspiels realisiert sich im Klang – oder in unterschiedlichen Sounds. Dafür existiert der Begriff der „Klanglichen Tapete“; dieser bezeichnet die Nutzung von O-Tönen oder Geräuschen im Hörspiel. Die Musik ist ein weiteres Medium des Hörspiels, dessen Rolle in zeitgenössischen Hörspielen variiert: sie kann Textbegleitend oder Text-illustrierend aber auch selbständiger Teil des Hörspiels sein. Für die akustische Realisation der Stimmen – sowohl der gesprochenen Stimmen als auch der im Hörspiel eingeführten, gesungenen Stimmen – spielt die Regie in der Hörspielproduktion eine wichtige Rolle. Die Radiokomposition nimmt zurzeit Formen der Lesung, des Hörtheaters oder der klanglichen Experimente an<sup>34</sup>; diese sind schon seit der Entstehung des Hörspiels unmittelbar mit dem Medium des Radios verbunden.

---

<sup>31</sup> Die Anmerkung von Vito Pinto siehe bei Pinto, *Stimmen*, S. 182–183.

<sup>32</sup> Sandra Rühr, *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifik – Rezeption*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2008, S.235.

<sup>33</sup> Klaus Schöning, *Spuren des Neuen Hörspiels*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1982, S. 292f.

<sup>34</sup> Herbert Kapfer, *sounds like hoerspiel. 1989–2017*, München: belleville, 2017.

Das Radio veränderte einerseits unsere Wahrnehmung, aber auch die Kompositionsformen. Die transmediale Beziehung im Radio zwischen der Musik, den Stimmen, dem Text und den Geräuschen lässt den Komponist\*innen eine bestimmte Freiheit der musikalischen Gedanken. Andererseits konstruieren die große Konkurrenz des Hörspielproduktionsmarktes und die Popularität der neuen online-Plattformen, auf denen die Hörspiele frei heruntergeladen werden können, einen Druck auf die gegenwärtige Hörspielproduktion. Komponist\*innen, die im Bereich der Radiokunst arbeiten, haben immer eine künstlerische Wahl, welche Mittel sie in ihrer Komposition benutzen. Nach der Meinung von Herbert Kapfer<sup>35</sup> existieren derzeit zwei Hauptströmungen in der Hörspielproduktion: eine Richtung bezeichnet der Autor als Hörspiel-Pop, in der musikalische Elemente wie Jazz, Hip-hop oder Pop benutzt werden. Andererseits existieren literarische Kunst-Hörspiele, in denen auch der Text neben der Musik und dem Klang eine führende Rolle spielt. Dabei konstruieren die Komponist\*innen oft eine akustische Geschichte und realisieren ein bestimmtes Sujet.

Die kompositorischen Mittel der zeitgenössischen künstlerischen Hörspiele sind ein Produkt des Neuen Hörspiels aus den 60er Jahren. Die Tradition der Hörspielkomposition beginnt aber in den 30er Jahren, einer entscheidenden Etappe der Organisation des Hörspiels als Gattung.

In den 1930er Jahren entwickelte sich aus im Radio übertragenen Theaterinszenierungen eine neue selbständige Gattung – „das Hörspiel“, als eine spezielle Form des Hörfunks. Mit der Entwicklung der Geräuschkörspiele und der Einführung der inneren Monologe etablierte sich das Hörspiel als eine selbständige Kunstform.<sup>36</sup> Dabei steht die gesprochene Sprache unmittelbar im inhaltlichen Zentrum der Komposition; sie sollte laut Schwitzke „eine neue innerliche Wirklichkeit und eine neue Perspektive ermöglich[en]“. <sup>37</sup> Richard Kolb schlägt in seiner Schrift „Das Horoskop des Hörspiels“<sup>38</sup> eine Beschreibung der Aufgabe des damaligen Hörspiels vor: dieses zeigt nicht die Menschen in der Bewegung, sondern die Bewegung in den Menschen.<sup>39</sup> Durch die Sprache sollte das Hörspiel eine innere Bühne für die Zuhörer\*innen konstruieren. Das Hören und die akustische Wahrnehmung bekommen in der Kritik der 30er Jahre einen wichtigen ästhetischen Wert bei der Hörspielproduktion, auf den sich die Musikproduzenten und die Musikkritiker konzentrieren. Auch die Musik erhält eine neue ästhetische Bewertung durch die Vermittlung der Musik mithilfe des Radios. Das Radio als

---

<sup>35</sup> Herbert Kapfer, *sounds like hoerspiel*, S. 20ff.

<sup>36</sup> Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963, S. 74 – 77.

<sup>37</sup> Ebd., S. 77.

<sup>38</sup> Richard Kolb, *Das Horoskop des Hörspiels*, Berlin: Hesse, 1932.

<sup>39</sup> Zit. nach Rühr, *Tondokumente*, S. 234.

Medium zwischen dem Künstler und der Musik birgt für die Musikkritik und Musikreflexion den Bedarf, neue Kriterien der Beurteilung musikalischer Ästhetik zu entwickeln.

Seit 1927 wurden im Hörspiel Geräuschmaschinen benutzt, um eine Art von Rhythmisierung der Geräusche zu schaffen. Später entwickelte sich ein anderer Diskurs des Hörspiels, in dem die Musik, in einer Reihe mit dem Text, eine zentrale Rolle übernimmt.<sup>40</sup> Kurt Weill (1900–1950) sprach im Jahr 1925 als Erster von „Radiokunst“:

Nun können wir uns sehr gut vorstellen, dass zu den Tönen und Rhythmen der Musik neue Klänge hinzutreten. [...] Ein solches Opus dürfte kein Stimmungsbild ergeben, keine Natursymphonie mit möglichst realistischer Ausnutzung aller vorhandenen Mittel, sondern ein absolutes, über der Erde schwebendes, seelenhaftes Kunstwerk.<sup>41</sup>

Ernst Schoen forderte nach Weill eine neue Art von Hörspielmusik: [Hörspiele] „[...] müssen [...] im Wesentlichen von rundfunkgeeignetem Stoff und als kunstvollstem Rundfunkmaterial möglichst von der Musik ausgehen.“<sup>42</sup> Carl Hagemann sprach über die Besonderheiten des Rundfunks als auditive Vortragskunst und kritisierte die visuelle Wahrnehmung der lebendigen Schaubühne. Laut Hagemann muss das gute Hörspiel dramaturgisch so verlaufen,

„da[ss] der optische Empfindungs- und Erlebnisapparat des einzelnen Menschen überhaupt nicht beansprucht werde. Dem Funkhörer dürfte nicht zum Bewu[ss]tsein kommen, da[ss] er auch sehen könne. Erst wenn der Hörspieler imstande sei, seinen Körper als Ausdrucksmittel ganz auszuschalten und seinen Gestaltungswillen lediglich auf den Klang des Wortes zu richten, werde er im Empfänger genügend zur Geltung kommen.“<sup>43</sup>

Ernst Hardt sprach 1929 über die „Hörbühne“ und benutzte laut Fischers Anmerkung die Bezeichnung von Wilhelm Schmidtbons „Theater ohne Augen“. Für Hardt ist der Hörspielregisseur im Vergleich zum Theaterregisseur plastischer, sogar realistischer: „[...] die Menschen, die auf der Funkbühne spielen [...] so charakteristisch schön und so charakteristisch hä[ss]lich, so eindeutig besonders und körperlich wesensvoll [...]; alle Wirklichkeit ist schal und bla[ss] davor.“<sup>44</sup>

Im Jahr 1929 begann laut dem gegenwärtigen Hörspielforscher Hans-Jürgen Krug auch die Etappe der Etablierung des literarischen Hörspiels. Der Autor betrachtete hauptsächlich das Schaffen von Paul Hindemith (1895–1963). Als Beispiel nahm Krug die dramatische Kantate „Der Lindberghflug“ (1929) oder „Der Flug der Lindberghs“ (Text von Bertold Brecht, Musik

---

<sup>40</sup> Der nächste Abschnitt bezieht sich auf den Artikel von Hans-Jürgen Krug, „Musik im Hörspiel“, in: *Handbuch Musik und Medien*, hrsg. von Holger Schramm, Konstant: UVK, 2009, S. 117–148.

<sup>41</sup> Zit. n. Reinhard Döhl, *Das neue Hörspiel. Geschichte und Typologie des Hörspiels*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, S.80.

<sup>42</sup> Christiane Timper, *Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte, Originalkompositionen im deutschen Hörspiel 1923–1986*, Berlin: Spiess, 1990, S. 25.

<sup>43</sup> Eugen Kurt Fischer, *Das Hörspiel. Form und Funktion*, Stuttgart: Alfred Kröner, 1964, S. 22.

<sup>44</sup> Fischer, *Das Hörspiel*, S. 23.

von Paul Hindemith und Kurt Weill). Diese Kantate gilt als experimentelles musikalisches Hörbild.<sup>45</sup>

Eine weitere entscheidende Station der Etablierung der neuen Hörspielformen ist mit dem Einfluss der Neuen Musik Anfang der 50er-Jahre verbunden. 1942 begann Pierre Schaeffer die Schallplatten des Archivs des Pariser Rundfunks zu spielen. Laut Schwitzke bekam die Musique Concrète und die elektronische Musik neben dem Pariser Rundfunk auch in der deutschen Produktion des Hörspiels eine besondere Prägung.<sup>46</sup> Im Jahr 1951 gründete der Vorstand des Westdeutschen Rundfunks in Köln das Studio für Elektronische Musik, das die Produktion von Sinustonkompositionen und der Seriellen Musik ermöglichte.<sup>47</sup> Im Hamburg, wo man das literarische Hörspiel pflegte, hatte sich ebenfalls die Hörspielkomposition mit elektronischer Musik verbreitet. So stellte Christiane Timper fest, dass die technischen Innovationen bei dem Norddeutschen Rundfunk die Kompositionen stark beeinflussten:

Es war [...] kein Zufall, dass gerade im NDR experimentelle Musik gefördert wurde, erlaubte sie doch, die Wirklichkeitsbezüge verstärkt aufzuheben. Experimenten fanden einerseits mit Bandmanipulationen statt (Bandrücklauf, Verschnellung, Verlangsamung, [...]) und mit Mischpultmanipulationen (Regler, Filter, Hall, Echo), andererseits – als Vorwegnahme der elektronischen Musik – mit Hilfe von Geräten der Messtechnik (Sinuston, Rauschgenerator).<sup>48</sup>

Die Entwicklung der Technik in der Radiomusik und die Verwendung elektronischer Musik beeinflusste die Entwicklung von neuen Genres der Radiomusik. Es entstand die „selbständige“ Radiokunst; und obwohl das literarische Hörspiel präsent war, ermöglichten Hörspielkomponisten wie Enno Dugend, Hans Peter Haller, Ennio Morricone, Rolf Unker u.a., andere Bezüge zu dem literarischen Plot in der Hörspielkomposition zu schaffen.<sup>49</sup> Die Grenzen zwischen Neuer Musik, elektronischer Musik und Radiotechnik waren fließend, was die Grenzen des Genres erweiterte. In den 60er Jahren redete und schrieb man schon über das Neue Hörspiel, als neue musikalisch-akustische Spielform.

Das „Spiel mit dem Hören“, mit den akustischen Mitteln, sollte in den 60er Jahren zur Hauptmotivation der Hörspielkomponist\*innen gehören. Die Komponist\*innen experimentierten mit dem klanglichen Inhalt des Hörspiels. Frederike Mayröcker kommentierte im Jahr 1969 die Hörspielkunst wie folgt:

Was ich im Hörspiel fordere, ist: es mu[ss] akustisch befriedigen, faszinieren, reizen, d.h. der akustische Vorgang muss beim Hörer eine ganz bestimmte Reaktion hervorrufen, etwas, das in der

---

<sup>45</sup> Hans-Jürgen Krug, „Musik im Hörspiel“, in: *Das Handbuch Musik und Medien*, S. 122.

<sup>46</sup> Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel*, S. 124.

<sup>47</sup> Vgl. Krug, „Musik im Hörspiel“, S. 133; Martin Supper, „Elektronische Musik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 2, hrsg. v. Ludwig Finscher und Friedrich Blume, Kassel: Bärenreiter, 1954, Sp. 1755–1759.

<sup>48</sup> Christiane Timper, *Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte*, S. 82.

<sup>49</sup> Hans-Jürgen Krug, „Musik im Hörspiel“, S. 122f.

Nähe des musikalischen Genusses liegt, aber statt von Tönen von Worten und Geräuschen ausgelöst wird.<sup>50</sup>

In seinen Schriften über die Radiokunst forderte Mauricio Kagel (1931–2008) eine neue Einstellung, nicht nur zu der Radiokomposition, sondern zu dem kompositorischen Prozess allgemein: Seine These lautete – „Komponist als Hörspielmacher“.<sup>51</sup> Er prägte den Begriff der akustischen Kunst – oder „Ars Akustika“ – und bezeichnete damit die neue ästhetisch-musikalische Richtung der Hörspielproduktion.<sup>52</sup>

Nach Mauricio Kagels Hörspielproduktion zeigten sich wichtige Strömungen der Komposition im Hörspiel. Einerseits bekam in der Instrumentation des Hörspiels das „Akustische“ eine Relevanz, die über das „Klangliche“ hinausgeht.<sup>53</sup> Als rein akustische Radiogattung scheint die Aussage für das Hörspiel selbstverständlich; durch die Deutung der Instrumentation als akustischer Vorgang bekommen allerdings die zeitgenössischen Formen und Mittel der Komposition ein anderes „Gewicht“. Auf diese Art prägte R. Murray Schafer in Bezug auf die zeitgenössischen Musikkompositionen das Konzept des „Akustik-Design“. Er rezipierte die Auswirkung des Klanges auf die Zuhörer\*innen durch die Einführung der ästhetisch-philosophischen Kategorie der „Lebenserfahrung“. Der Klang akkumuliert in der Komposition sozio-kulturelle, gesellschaftsrelevante Ereignisse und die Komponist\*innen besitzen am meisten die Möglichkeit, mit dieser Wirkung umzugehen. „Komponisten sind Architekten des Klanges. Sie besitzen die meiste Erfahrung mit Klangwirkung, die besondere Zuhörerreaktionen herbeiführen, und die besten von ihnen sind darin Meister, die Strömungen dieser Wirkungen zu regulieren [...]“.<sup>54</sup>

Die Entstehung des literarischen Hörspiels zeigte, dass die Komponist\*innen die Intention verfolgten, im Hörspiel die Zuhörenden „zu begleiten“, etwas mit dem Hörspiel mitzuteilen und zu erzählen. Das „Theater ohne Auge“ im literarischen Hörspiel erzählt und zeigt die Geschichte durch „das Ohr“. Nach der Ästhetik und der Kritik der 30er Jahre hat die Radiokunst des Hörspiels die Komponist\*innen insofern von der Macht des Körpers befreit, als dass nur der Klang, die Sprache, die Musik und das Geräusch – also klangliche Mittel – auf die Zuhörer\*innen eine Auswirkung haben, und nicht der Körper. Das „Körperliche“, die Figur, ist „gezeigt“ durch die akustische Realisierung. Das Hören ist beim Hörspiel ein wichtiger

---

<sup>50</sup> Enst Jادل, Friderike Mayröcker, „Die Rede vom 22. April 1969“, in: *Schriftsteller und Hörspiel. Reden zum Hörspielpreis der Kriegsblinden*, hrsg. v. Klaus Schöning, Bodenheim: Athenaeum, 1981, S. 78ff.

<sup>51</sup> Vgl. dazu: Mauricio Kagel, *Worte über Musik. Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele*, Mainz, München: Schott u. Pieper, 1991; Ulrich Tadday (Hrsg.), *Mauricio Kagel. Musik-Konzepte*, Bd. 124, München: Edition text + kritik, 2004.

<sup>52</sup> Siehe dazu auch das Unterkapitel 2.1.1. „Die Musik“ der vorliegenden Arbeit.

<sup>53</sup> Ulrich Tadday, *Mauricio Kagel*, S. 23ff.

<sup>54</sup> R. Murray Schafer, *Klang und Krach – Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt a.M.: Athenäum, 1988, S. 240ff.

Vorgang der Wahrnehmung der kompositorischen Idee. Durch akustische Mittel konstruiert sich eine „andere“, „neue“ Kunst, die nur auf dem Mitbedenken und Mitempfinden des Akustischen basiert.

In der zeitgenössischen Hörspielkomposition komponiert man das akustische Material. Alle Elemente des Hörspiels bekommen eine akustische Relevanz, um eine Form zu schaffen, die den Zuhörer\*innen etwas mitteilt und einen akustischen Raum organisiert. Dabei benutzen die Komponist\*innen ganz unterschiedliche Methoden, Objekte und Formen. Die Sprache als kompositorisches Material stand seit der Entstehung der Gattung im Zentrum der Hörspielkomposition. In Bezug auf zeitgenössische Kompositionen kann man allerdings sagen, dass die Stimme als kompositorisches Material, besonders im biografischen, künstlerischen Hörspiel, neue musikalische, akustische und ästhetische Bedeutungen bekommen hat.

## 2 Forschungslandschaft

### 2.1 Methodische Strategien aus der Sekundärliteratur

Die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen der musikwissenschaftlichen Analyse in Bezug auf das Hörspiel lässt sich anhand einiger Beispiele aus der Sekundärliteratur skizzieren. Dafür wurden drei Dissertationen ausgesucht, die in den Jahren 1991–2010 publiziert wurden.

#### 2.1.1 Die Musik

In der Dissertation von Mechthild Hobl-Friedrich „Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel“<sup>55</sup> (1991) unterschied die Autorin zwischen „Musik im Hörspiel“, „Hörspielmusik“ und „Musik als Hörspiel“.<sup>56</sup> Die Musik im Hörspiel ist nach Hobl-Friedrich als eine äußerliche Gliederung eingesetzt und als ein „Szenen-Trenner“ in der Komposition zu verstehen.

Die Hörspielmusik unterscheidet sich von der Kategorie der „Musik im Hörspiel“ insofern, als dass sie speziell für ein bestimmtes Hörspiel konzipiert wird, wobei es keine Rolle spielt, ob es sich um eine Originalkomposition für das Hörspiel oder um eine Collage „absoluter Musik“ handelt.<sup>57</sup> Musik als Hörspiel im Sinne von Mauricio Kagel deutete die Autorin durch die Gleichwertigkeit aller akustischen Ereignisse nach ihrem „kompositorischen

---

<sup>55</sup> Mechthild Hobl-Friedrich, *Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel*, Erlangen-Nürnberg: Universität Dissertation, 1991.

<sup>56</sup> In diesem Abschnitt handelt über Definitionen aus der Dissertation von Mechthild Hobl-Friedrich, *Die dramaturgische Funktion*, S. 32–36ff.

<sup>57</sup> Ebd.

Materialwert“<sup>58</sup>, unabhängig davon, ob es sich dabei um eine menschliche Stimme, ein Instrument oder mechanisch bzw. elektronisch erzeugte Geräusche handelt.

Anhand von verschiedenen Beispielen analysierte Hobl-Friedrich die Musik in Hörspielen und unterteilte diese in „Zuspielmusik“<sup>59</sup>, „Originalkompositionen“ und „Sonderformen“. Wichtige Aspekte der Analyse sind Kriterien wie die Originalität der Musik, die semantische Bedeutung der Spielinstrumente, die Komposition des Hörspiels – im Sinne der „großen Struktur“ der Form – sowie die Verbindung zwischen Text und Musik. Einige Abschnitte der Musik der originalen Kompositionen transkribierte die Autorin selbst und untersuchte dabei die harmonischen und semiotischen Textbezüge. Außerdem benutzte Hobl-Friedrich im Bereich der „Zuspielmusik“ die Notenmaterialien der Komponisten, wie Johann Sebastian Bach, Béla Bartók, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms u.a.<sup>60</sup>

Als Beispiel für die „Sonderform“ tritt das Hörspiel „Maldoror, den alten Ozean grüssend. Madrigal für 10 Sprechstimmen auf einen Lautréamont-Text“ von Heinz von Cramer auf.<sup>61</sup> Die betrachtete Form bildet einen „Versuch, ein gesprochenes Madrigal zu machen; die Form des Madrigals auf eine Gruppe von Sprechern zu übertragen“.<sup>62</sup> Das Hörspiel basiert auf zwei Sprachen – Deutsch und Französisch. Die zehn Stimmen werden im Hörspiel mithilfe unterschiedlicher kompositorischer, polyphoner Techniken eingesetzt und haben verschiedene Darstellungsformen, wie Intrada, Fuge, Passacaglia oder Kanon. In ihrer Analyse versuchte Hobl-Friedrich, die Form des Madrigals und die Prinzipien des polyphonen Schreibens als ästhetische Phänomene in der gesprochenen Stimme herauszuarbeiten. Dieses Beispiel stellt eine produktive Herangehensweise für die interpretative Analyse der sprach-stimmlichen Komposition dar.

In der Arbeit von Karl Ladler „Hörspielforschung: Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik“<sup>63</sup> (2001) verarbeitete der Autor mehrere Aspekte der Medienästhetik des Hörspiels und prägte das Konzept der Musik, der Geräusche und der Sprache als „eingesetzte semiotische Kommunikationsmittel“.<sup>64</sup> Dabei orientierte er sich an dem Modell von Steven

---

<sup>58</sup> Zit. nach Hobl-Friedrich, *Die dramaturgische Funktion*, S. 33.

<sup>59</sup> Als „Zuspielmusik“ bezeichnete die Autorin bereits bekannte Musik, die nicht für das Hörspiel komponiert wurde. Bei den Originalkompositionen und Sonderformen handelt es sich um Musik, die explizit für das Hörspiel geschaffen wurde. Mehr dazu siehe die Dissertation von Mechtild Hobl-Friedrich.

<sup>60</sup> Außerdem tauchen in der „Zuspielmusik“ Kompositionen folgender Komponisten auf: Frédéric Chopin, Muzio Clementi, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Robert Schumann, Richard Strauss und Igor Strawinsky

<sup>61</sup> Mechtild Hobl-Friedrich, *Die dramaturgische Funktion*, S. 158–184.

<sup>62</sup> Zit. n. Hobl-Friedrich, *Die dramaturgische Funktion* S. 158, Interview mit Heinz von Cramer, 27.01.1990 in Köln.

<sup>63</sup> Karl Ladler, *Hörspielforschung: Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik*, Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl., 2001.

<sup>64</sup> Ebd., S. 35–42.

Paul Scher<sup>65</sup> und unterschied in Bezug auf die Überlegungen von Hobl-Friedrich mehrere Eigenschaften der Musik im Hörspiel, wie Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe, Änderungen der Geschwindigkeit und Pausen, Klangfarbe der Instrumentationsgruppen sowie die Harmonik. Zu den musikalischen Eigenschaften zählte er an dieser Stelle auch die Ausdrucksebene der Singstimmen.<sup>66</sup>

Ladlers Ansatz versucht, die Musik als Teil des kommunikativen Paradigmas des Radios zu theoretisieren und verallgemeinern. Er stellte die Musik durch die unterschiedlichen semiotischen Ebenen dem Text gegenüber. Der literarische Text hat für Ladler die zentrale Bedeutung, die Musik ist im Hörspiel für ihn Gliederungs- oder Illustrationsmittel.<sup>67</sup> Ein solcher Zugang zum musikalischen Teil im Hörspiel ist eine medienwissenschaftliche Methode der Auseinandersetzung, die allerdings als Ergänzung eine vertiefende und kritische musikwissenschaftliche Untersuchung benötigt.

In ihrer Dissertation „Klänge haben mehr Gedächtnis. Zur musikalischen Rezeption von Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*“ (2010) unterschied Julia Hinterberger<sup>68</sup> vier Teile der Hörspielkomposition: das Wort, die Stimme, die Geräusche und die Musik.<sup>69</sup> Diese Bausteine des Genres untersuchte die Autorin in sechs radiophonen Aufnahmen aus Deutschland, der Schweiz und Österreich und verglich dabei die semiotischen und semantischen Wechselwirkungen zwischen diesen Elementen. Die literarische Vorlage – die bei Hinterberger unter dem Begriff „das Wort“ zu verstehen ist – vor allem der für das bestimmte Hörspiel überarbeitete literarische Text ist in der folgenden Arbeit in Bezug auf die Stimmrealisation und den musikalischen Bestand des Hörspiels relevant. Die Musik und die Geräusche sind Aspekte, die in der Hörspielforschung in der Regel durch musikwissenschaftliche methodologische Ansätze untersucht werden.

---

<sup>65</sup> Vgl. Steven Paul Scher, *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin: Erich Schmidt, 1984.

<sup>66</sup> Karl Lader, *Hörspielforschung*, S. 39–40.

<sup>67</sup> Dabei zitierte Ladler ausführlich die Arbeit von Manfred Mixner, „Hörspiel als Invention. Ungeordnete Gedanken zur Redaktion- und zur Studioarbeit“, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, hrsg. von Walter Höllerer und Nobert Miller, Jrg. 29, Nr. 117/1991, S. 49–63. „Die Hörspielmusik ist dabei eben nur ein akustischer Vorgang, der zu einem anderen, in der Regel dominierenden Vorgang parallel verläuft; Die Hörspielmusik hat oft gar keine Idee, keinen eigenen Gedanken, sie denkt nach, vollzieht nach, was in einem anderen Zeichensystem vorgedacht ist <...>: Hörspielmusik ist eine Form vergegenständlichten Verstehens, Aufnehmens, Annehmens“.

<sup>68</sup> Julia Hinterberger, *Klänge haben mehr Gedächtnis. Zur musikalischen Rezeption von Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan**, Freiburg i.Br.: Rombach, 2010.

<sup>69</sup> Die Autorin merkte an, dass in dem Buch von Armin P. Frank „*Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*“, Heidelberg: Carl Winter 1963 noch weitere akustischen Gestaltungsmittel wie radiophonische Effekte, Stille und Raumklang besprochen wurden, die sie aber nicht in ihrer Arbeit betrachtete. Diese Elemente werden in der vorliegenden Masterarbeit aber später in den analytischen Teilen berücksichtigt.



Ein wesentlicher Punkt in Hinterbergers Dissertation ist die Deutung der Musik als ein abstraktes Gestaltungsmittel. Die Autorin stellte fest, dass in dem Terminus „Musik im Hörspiel“ die Funktion der Musik als „Chiffre“ fehlt. Als „Chiffre“ bezeichnete sie dabei eine semantische Ebene, die die Musik neben der Sprache im Hörspiel verwirklicht. Hinterberger verfügte für die Analyse der Musik sowohl über die Noten als auch die Aufnahmen der Komposition. Sie arbeitete mit harmonischen und rhythmischen Motiven und kommentierte teilweise die Dynamik der Musik. Die Musik analysierte Hinterberger in Bezug auf die Handlung oder die Dialoge und stellte dabei die Frage, welche sprachlichen Inhalte die Musik unterstützen kann. Auf diese Weise entsteht in ihrer Dissertation ein „Zeichensystem“<sup>70</sup> der Musik, welches die narrative Rolle der Musik im Hörspiel zeigt.

Die drei Dissertation zeigen, dass die Musik im Hörspiel eine wesentliche Rolle in der Auseinandersetzung mit der Hörspielproduktion spielt. Es wurde festgestellt, dass die Musik im Hörspiel entweder als selbständiges Mittel neben dem Text oder als ein semiotisches Kommunikationselement verstanden werden kann. Das Konzept des „Musikalischen“ fungiert in allen drei Dissertationen als ein Hauptelement der Hörspiel-Kompositionen. Die Musik als semiotisches Element lässt das „Musikalische“ im Hörspiel als Teil der narrativen Agenda der Komposition verstehen und eröffnet damit für die Analyse die Möglichkeit, die Umsetzung der kompositorischen Ideen und Konzepte nachzuvollziehen. Allerdings ist die Musik als Element in den genannten Arbeiten von den im Hörspiel eingeführten Stimmen, der Sprache (nach Hinterberger „das Wort“) und vor allem von den Geräuschen getrennt. Die in der vorliegenden Masterarbeit eingeführten Begriffe des „Akustischen“ und „Klanglichen“ schaffen eine neue Richtung der analytischen Auseinandersetzung mit Hörspielen, die mehrere Elemente – wie zum Beispiel die Stimmen, den O-Ton, elektronische Sounds und die instrumentalen Teile des Hörspiels – zusammenfasst.

### 2.1.2 Stimme und Sprache

Wie bereits im Unterkapitel „1.2 Das Konzept der Stimme“ dargestellt, ist die Stimme eine zentrale Kraft des Hörspiels. In diesem Unterkapitel sollen die Methoden von Karl Ladler, Ingo Kottkamp und Julia Hinterberger verglichen werden, um die methodischen Konzepte und Zugänge rund um den Begriff der „Stimme im Hörspiel“ für die spätere Analyse zu präzisieren.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Julia Hinterberger, *Klänge haben mehr Gedächtnis*. S. 205.

<sup>71</sup> Ingo Kottkamp, *Stimmen im Neuen Hörspiel*, Dissertation an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster 2001, URL: [https://repositorium.uni-muenster.de/document/miami/6f72d79e-12fb-4564-a9c3-1b1f16c79f34/Dissertation\\_Kottkamp.pdf](https://repositorium.uni-muenster.de/document/miami/6f72d79e-12fb-4564-a9c3-1b1f16c79f34/Dissertation_Kottkamp.pdf), Stand: 04.11.2019; Vito Pinto, *Stimmen auf der Spur*.

Karl Ladler kennzeichnete die Sprache im Hörspiel als ein „hörend wahrgenommenes“ Produkt der Schallwellen und konstruiert dabei eine Dichotomie zwischen gesprochener und geschriebener Sprache.<sup>72</sup> Die Stimme im Hörspiel ist gesprochene Sprache und im Gegensatz zu geschriebener Sprache, dem Text, besitzt sie melodische, dynamische, temporale und artikulatorische Qualitäten. Der Autor postulierte analytische Parameter der Stimme wie Tonhöhe, Tonmelodie, Tonumfang, Klangfülle, Klangfarbe oder Tonumfang. Als Rhythmus versteht Karl Ladler die „Gliederung im Sprechablauf durch Pausen und Akzentuierung.“<sup>73</sup> Die stimmliche Individualität kennzeichnet sich in seiner Theorie durch die Stimmlage und eine persönliche Interpretation der Zuhörenden.<sup>74</sup> Außerdem erwähnt er Parameter wie die rhetorische Gliederung, Intonation (Tonmusterselektion, Lautstärkenmodulation und Geschwindigkeit der Artikulation), ideolektale Merkmale und die „Einstellung des Sprechers (wie Ironie, Parodie oder Sarkasmus durch Änderung der Stimmlage)“.<sup>75</sup>

Der Gedankenschritt zu diesen Kriterien basierte bei Karl Ladler auf der Prämisse, dass die Stimme in erster Linie als Sprache, bzw. als eine phonische Realisation des Textes zu verstehen ist. Obwohl die verschiedenen Funktionen der Sprache – in der Bezeichnung der räumlichen und zeitlichen Körpernähe, als Material für Klänge und Geräusche und als Träger der Handlung – anerkannt werden, betrachtete der Autor die Stimme nicht im Rahmen der Gesamtkomposition des Hörspiels. Es bleibt auch unklar, wie die „Einstellung des Sprechers“ in der Komposition eingeführt ist.

Eine andere Methode stellte Ingo Kottkamp in seiner Dissertation „Stimmen im Neuen Hörspiel“ (2001)<sup>76</sup> vor, in der der Schwerpunkt der Analyse auf einzelnen Beispielen der Hörspielproduktion der 60er Jahre<sup>77</sup>, auf Grundlage des Hörens als Methode, liegt.<sup>78</sup>

Ingo Kottkamp begann mit der ausführlichen Beschreibung dessen, was er hörte und verfasste davon eine schriftliche Beschreibung: Meistens ist dabei auch die Zeit und die Reihenfolge der Stimmeneinsätze angegeben. Neben dem Begriff des „Hörraums“ – damit ist

---

<sup>72</sup> Hier und unten bezieht sich die Autorin der Masterarbeit auf die Dissertation von Karl Ladler, *Hörspielforschung*, S. 33ff.

<sup>73</sup> Karl Ladler, *Hörspielforschung*, S.33ff.

<sup>74</sup> Ebd., S. 36–39.

<sup>75</sup> Ebd., S. 37.

<sup>76</sup> Ingo Kottkamp, *Stimmen im Neuen Hörspiel*.

<sup>77</sup> Die Welle der Neuen Hörspiele stellt insofern eine Revision der Gattung dar, als dass man versucht hatte, im Sinne von Mauricio Kagel, auch die Musik als Hörspiel zu etablieren. Sehr stark ist dabei der Begriff des „klanglichem Materials“ geprägt. Besonders ist in diesen Jahren die Idee vertreten, das Hörspiel nicht mehr anhand von literarischen Grundlagen zu komponieren, sondern als selbständige klangliche Formen zu schaffen. Mehr dazu siehe Reinhard Döhl, *Das Neue Hörspiel*, S. 75ff.

<sup>78</sup> Hier und unten siehe bei Ingo Kottkamp, *Stimmen*, S. 9.

die Realisierung des Raums durch technische Mittel und Hintergrundgeräusche gemeint – führte der Autor das Phänomen der „Hörfiguren“ ein.<sup>79</sup>

Die Hörfiguren realisieren sich durch die Klangeigenschaften der Sprachauftritte in einem bestimmten Zusammenhang mit den Geräuschen. Die Hörfigur wird zugleich als eine „dramatis personae“ verstanden und verfügt über eine „Physiognomie der Stimmen“: „Zugleich mit dem Hörraum entgrenzt sich auch die Physiognomie der Stimmen, Laute und Geräusche. Sie werden fragmentiert und beschnitten, aufgebläht und hyperbolisch gemacht, sie gehen Hybridverbindungen mit anderen Stimmen, Lauten und Geräuschen ein.“<sup>80</sup>

Um die Stimmphysiognomie festzustellen, versuchte der Autor, stimmliche Merkmale zu emanzipieren („Die laute gepresste Stimme bewegt sich in hoher, vom normalen Sprechton entfernter Lage“<sup>81</sup>), oder die Stimme durch musikalische Intervalle zu beschreiben („Die Kontrastierung zweier verschiedener Intonationen von „Volk“, beide gebrüllt, jedoch um etwa eine Quarte voneinander entfernt und mit unterschiedlicher Klangfarbe, zeigt den pathetischen, für heutige Ohren auch antiquierten Redestil“<sup>82</sup>). Die Struktur der physiognomischen Analyse in der Dissertation ist vielseitig, bleibt aber wenig strukturiert. Wegen der verschiedenen Parameter der Stimmanalyse kann man die Realisierung der Hörfiguren nur schwierig miteinander vergleichen.

Im Bereich der Stimmanalyse beschrieb Julia Hinterberger die Besonderheiten der technischen Realisation der Sprachspuren im Hörspiel.<sup>83</sup> Laut der Autorin ist die Stimme einer der „Bausteine“ des Hörspiels und kann eine zusätzliche Ebene, über die Musik hinaus, darstellen. Sie benutzte Kriterien wie Sprachmelodie, Dynamik oder Tempo und versuchte, die Stimmen der Protagonist\*innen nicht nur als Teil der Handlung vorzustellen, sondern als kompositorische Interpretation der Komponistin Adriana Hölzsky (\*1953) zu den Ideen der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann. Julia Hinterberger verwies dabei auf die intermediale Analyse, bzw. auf die Zusammenhänge und Entlehnungen zwischen der literarischen Vorlage, der Musik und den Stimmen.<sup>84</sup>

Die Auseinandersetzung mit den Stimmen im Hörspiel stellt für die Autorin eine Möglichkeit dar, die „Typisierung der einzelnen Charaktere“ durch den Klang der Stimme zu

---

<sup>79</sup> Ebd., S. 40.

<sup>80</sup> Ingo Kottkamp, *Stimmen*, S. 43.

<sup>81</sup> Ebd., S. 45.

<sup>82</sup> Ebd., S. 45.

<sup>83</sup> Julia Hinterberger, *Klänge haben mehr Gedächtnis*, S. 21ff.

<sup>84</sup> Ebd., S. 21ff. Mehr über Intermedialität und Musik: Habilitationsprojekt von Dr.phil. Sarvenaz Safari (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig) *Musik in deutschsprachigen Romanen und ihren Verfilmungen: Untersuchungen zur Intermedialität von Literatur, Musik und Film*, URL: <https://www.hmt-leipzig.de/de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/intermedialitaet-dr.-sarvenaz-safari>, Stand: 5.11.2019.

untersuchen sowie die „theatralische Realisierung und die Radio-Aufnahmen“<sup>85</sup> zu vergleichen. Sie benutzte den Begriff der von Adriana Hölzsky in ihrem Musiktheaterwerk entworfenen „klanglichen Psychogramme“.<sup>86</sup> Hinterberger zitierte die Arbeit von Armin P. Frank<sup>87</sup> über den Klang der Sprechstimme als Mittel, „das dieses evokative Vermögen des Wortes weckt“. Die am häufigsten auftretenden Muster des Stimmgebrauchs im Hörspiel (dazu zählen die oben erwähnten Parameter wie Sprachmelodie, Dynamik usw.) schaffen stimmliche Stereotype der Protagonist\*innen im Radio.

Hinterberger analysierte die „Bausteine“ von Hörspielen aus den 60er, 70er und 2000er Jahren. Meistens betrachtete sie die Stimmlage der Protagonist\*innen und verglich, wie die Stimmpartien durch den Einsatz des Tempos und der Pausen ein klangliches Bild schaffen. Eine wichtige Rolle bekommt dabei die Beschreibung der subjektiven Hörwahrnehmung in Bezug auf die emotionalen und psychologischen Eigenschaften der Stimme. Beispielsweise beschrieb Hinterberger die Stimme des guten Gottes, als „näselnder, ironisch-süffisanter und bisweilen hämisch artikulierende Tenor“<sup>88</sup> und charakterisierte diese Stimmlage als ungewöhnlich – meistens spricht der Gott in anderen Spielen als Bass oder Bariton.<sup>89</sup> Durch diese innovative Anwendung der Stimmlage verändert sich nach der Meinung der Autorin auch die Konstellation zwischen Gott und dem Richter.

Ein weiterer Aspekt des methodologischen Zugangs bei Julia Hinterberger ist das Konzept des durch die Stimmen vermittelten Rollentauschs. In der „DeutschlandRadio Berlin“-Produktion aus dem Jahr 2000 benutzten die Regisseur\*innen eine „Umstrukturierung der Geschlechterrollen“, die neue Bezüge und Verhältnisse zwischen den Protagonist\*innen schaffen.<sup>90</sup> Die Rolle des guten Gottes produzierte eine weibliche Stimme, was den Erwartungen der Hörer\*innen nicht entspricht. Hinterberger beschrieb die Stimme des guten Gottes als „kalt, nüchtern, reserviert und überlegt“; zur Erklärung dieses Eindrucks, ergänzte sie dazu die Beschreibung der Artikulation („differenziert“), der Stimmlage – eine Altstimme – und der Dynamik auf *mf*. Den Deklamationscharakter der Rolle des Gottes definierte die Autorin als „stereotypisches Bild der Businessfrau.“<sup>91</sup>

Der Entwurf von Psychogrammen der Protagonist\*innen anhand der Stimmlage der Sprecher\*innen, der sprachlichen Intonationen, der akustischen Wahrnehmung des

---

<sup>85</sup> Julia Hinterberger, *Klänge haben mehr Gedächtnis*, S. 21ff.

<sup>86</sup> Ebd., S. 79–81.

<sup>87</sup> Siehe Armin P. Frank, *Das Hörspiel*, S. 91.

<sup>88</sup> Julia Hinterberger, *Klänge haben mehr Gedächtnis*, S. 83.

<sup>89</sup> Ebd., S. 196.

<sup>90</sup> Ebd., S. 174.

<sup>91</sup> Ebd., S. 175.

emotionalen Zustands der Stimme (freundlich, passiv, kühl usw.) und der Besonderheiten des Stimmgebrauch (Falsett, flüstern usw.) scheint eine sehr produktive Methode zu sein, um mit der Sprechstimme im Hörspiel zu arbeiten. Nicht unwichtig ist in diesem Zusammenhang die Wirkung stereotypischer Vorstellungen über den Stimmgebrauch, sowohl auf der Bühne als auch im alltäglichen Leben. Ein entscheidender Schritt in den methodologischen Überlegungen ist die persönliche Hör- und Lebenserfahrung. Es bleibt aber unklar, warum welche Parameter als stereotypisches Bild wahrgenommen werden. Die Verwendung der in den Dissertationen diskutierten musikalischen Parameter wie Tonhöhe, Lautstärke, Intonation, Klangfarbe, Tonmelodie usw. muss theoretisch noch präziser begründet werden.

### 3 Aspekte der Analyse und Methode der Arbeit

#### 3.1 Stimmphysiognomie. Herta Herzogs Begriff des „Stimmerlebnisses“ und Karl Bühlers Konzept des „Lautgestalt des Wortes“

Die Physiognomie der Stimme ist ein Kernpunkt der aktuellen Stimmforschung und von großer Relevanz in Bezug auf das Hörspiel.

In seinem Buch „Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert“<sup>92</sup> bietet Reinhart Meyer-Kalkus eine ausführliche Darstellung der Arbeiten von Karl Bühler und seiner Schule. In den 1930er Jahren entwickelte sich im Kreis der Wiener Sprachwissenschaften ein neues Paradigma der theoretischen und experimentellen Forschung bezüglich der Stimme und der Sprache. Dabei haben Bühler und seine Schüler am Institut für Psychologie der Universität Wien eine ganze „Reihe von Arbeiten über den Ausdruck der Sprechstimme“<sup>93</sup> herausgebracht. Einige Titel davon sind: „Phänomenologie des Zuordnungsaktes zwischen Stimme und Bild des Sprechers“ (Helmut Tursky), „Experimentelle Untersuchungen zum Problem der Resonanz“ (Maria Bonaventura Barta), „Wahrnehmung und Ausdruck im Lichte des Zuordnungsexperimentes von Körperbau und Stimme“ (Norbert Thumb), „Rezeption des Lautheitscharakters menschlicher Sprechlaute im Sprachverkehr“ (H. Mohrmann) usw.<sup>94</sup> Bühlers Schule untersuchte die durch neue Medien wie Fotografie, Film, Grammophon, Radio und Telefon geprägte Sprachwahrnehmung sowie die Konstruktion der Sprachphysiognomie. Dabei

---

<sup>92</sup> Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie, 2001.

<sup>93</sup> Vgl. Karl Bühler, „Der dritte Hauptsatz der Sprachtheorie. Anschauung und Begriff im Sprechverkehr“, in: *Onzième Congrès de Psychologie* (1937), S. 196–203.

<sup>94</sup> Vgl. bei Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste*, S. 155.

arbeiteten die Forscher\*innen von Böhlers Schule mit empirischer Forschung mit konkreten Versuchspersonen.

Eins von Böhlers Experimenten besaß dabei einen geradezu „spektakulären Charakter“<sup>95</sup>: Die Untersuchungen der Korrelation zwischen Stimme und Persönlichkeit. Die Idee von Karl Bühler entwickelte später seine Schülerin Herta Herzog in der Dissertation „Stimme und Persönlichkeit“.<sup>96</sup> Karl Böhlers Streben nach einem neuen Ansatz zur Physiognomik der Stimme hat, wie Meyer-Kalkus anmerkte, zunächst nur wenig Aufmerksamkeit in der Sprachforschung erhalten.<sup>97</sup> Trotzdem diente seine Theorie als Grundlage zu den weiteren wissenschaftlichen Arbeiten von Iván Fónagy, Herbert E. Brekle oder Pavol Trost. Heutzutage bekommt die Forschungsschule von Karl Bühler außerdem eine weiter zunehmende Bedeutung.<sup>98</sup>

### 3.1.1 Karl Böhlers Konzept der Phonologie

Karl Bühler entwickelte eine Sprachtheorie, in der die Frage nach der Phonologie und der Physiognomik eine tragende Rolle spielt.<sup>99</sup> In seinem Prager Vortrag über „Phonetik und Phonologie“ (1930) referierte Bühler über zwei ganz unterschiedliche Betrachtungsweisen der Sprachlaute: material- oder zeichenbezogene. Für den Unterschied zwischen den beiden Betrachtungsweisen ist das sogenannte Prinzip der „abstraktiven Relevanz“ von Bühler entscheidend.<sup>100</sup> Für die menschlichen Sprachlaute besitzen bestimmte Elemente in der Sprache eine bestimmte Relevanz. In einzelnen Momenten bekommen nur bestimmte Wörter, Laute u.ä. eine Relevanz als Zeichen für die weitere Deutung. Dies geschieht nach Bühler durch die „abstrakte Relevanz“.<sup>101</sup> Um diese abstrakte Relevanz zu untersuchen, führte Bühler die Begriffe „Diakritika“, „diakritische Momente“ oder „diakritisches Signalelement“ (oder auch

---

<sup>95</sup> Ebd., S. 155.

<sup>96</sup> Die Dissertation wurde 1930 an der Universität Wien verteidigt und herausgegeben. Außerdem veröffentlichte Herta Herzog ihre Dissertation zum großen Teil in der Zeitschrift für Psychologie. Siehe: Herta Herzog, „Stimme und Persönlichkeit“, in: *Zeitschrift für Psychologie*, (1933), Heft 3, S. 300–367; Herta Herzog, *Stimme und Persönlichkeit*, Dissertation, Wien: Universität Wien, 1930.

<sup>97</sup> Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste*, S. 143.

<sup>98</sup> Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste*, S. 145ff; Über die zeitgenössische Reflexion von Karl Böhlers Forschung siehe, zum Beispiel: Cornelia Eppinger-Jäger, „Von der anthropologischen zu medialen Stimme“, in: *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, hrsg. von Alex Volmar und Jens Schröter, Bielefeld: transcript, 2013, S. 99–115; von der Aktualität der Bühler-Forschung zeugt auch die Konferenz in Prag 2019 über Karl Bühler, Link: <http://cercledeprague.org/index.php>, Stand: 08.06.2019; Janette Friedrich (Hrsg.), *Karl Böhlers Krise der Psychologie Positionen, Bezüge und Kontroversen im Wien der 1920er/30er Jahre*, Cham: Springer, 2018.

<sup>99</sup> Reinhart Meyer-Kalkus, S. 165ff.

<sup>100</sup> Ebd., S. 164ff.

<sup>101</sup> Zit. nach Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste*, „Mit den Zeichen, die eine Bedeutung tragen, ist es also so bestellt, daß das Sinnending, dies wahrnehmbare Etwas hic et nunc nicht in der ganzen Fülle seiner konkreten Eigenschaften in die semantische Funktion eingehen muß. Vielmehr kann es sein, daß nur dies oder jenes abstrakte Moment für seinen Beruf, als Zeichen zu fungieren, relevant wird. Das ist in einfache Worte gefaßt das Prinzip der abstrakten Relevanz“, S. 165.

„Notae“ und „Lautmale“) ein. „Diakritika“ stellen die bedeutungsunterscheidenden Differenzen an komplexen Zeichen fest „<...> Wie seien nicht auf unser Gedächtnis und die Erinnerung an die Lautgestalt von rund 3 oder 4000 Silben in der deutschen Sprache angewiesen, stattdessen reduzierten wir die Wörter oder Silben auf unterscheidbare „Lautmale“.<sup>102</sup> „<...> Kein Mensch sei imstande, Tausende von Lautgebilden allein aufgrund der Diakrisis von phonem-Verbindungen praktisch so spielend, schnell und sicher auseinanderzuhalten, wie das jeder normal geübte Partner einer Sprachgemeinschaft mit den Klanggebilden der Wörter fertig bringt“.<sup>103</sup> Die „Lautgebilde“ der Wörter, deren „Klanggebilde“, sind für Bühler nicht nur akustische Schwellbewegungen, sondern ein relevanter Inhalt der Wörter und so der Sprache allgemein. Dieser Punkt ist für Bühler zentral: Nicht (oder nicht nur) die phonematische Struktur der Wörter ist für Diakritika entscheidend, sondern die „ganze Lautgestalt der Wörter“.<sup>104</sup>

Der Prozess der Diakrise ist bei den Menschen nach Bühler durch mehrere Kriterien gesteuert. Zunächst existiert die Möglichkeit, die Lautgestalt der Worte selbst wiederzuerkennen. Zweitens erleichtern Kontexte und Situationen, in denen Menschen aufeinander bezogen sind, die Diakrise.<sup>105</sup> Diese Kriterien erweiterte Bühler im Abschnitt „Das Klanggesicht und das phonematische Signalelemente der Wörter“<sup>106</sup> mit der physiognomischen und gestalttheoretischen Terminologie. Die Lautgebilde werden nun zu dem „akustische[n] Gesicht der Wortklänge“ oder dem „Klanggesicht der Wörter“. Wie Meyer-Kalkus anmerkte, war Karl Bühler ein „Kantianer“, das heißt, dass die Wahrnehmung für ihn immer durch eine konstante Essenz des Objektes gesteuert wird:<sup>107</sup> „Stellt man sich ein Wort von einem guten Sprecher in der verschiedensten Affektlage gesprochen und mit Ausdruck geladen vor, so ändert sich das Klanggesicht des Wortes, während das diakritische Signalelement erhalten bleibt.“<sup>108</sup> In seiner Theorie kommt Bühler zu Parallelen zwischen der Physiognomie des Menschen, die sich durch den Ausdrucksimpuls verändert, und der Konstante des „akustischen Gesichtes“.

In Bezug auf die vorliegende Masterarbeit ist die Tatsache bemerkenswert, dass gerade durch die Stimme der Ausdruck des „akustischen Gesichtes“ geführt wird: „<...> Es sind also

---

<sup>102</sup> Karl Bühler, „Phonetik und Phonologie“, in: *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, (1931), S. 22–53, hier S. 38.

<sup>103</sup> Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena: Gustav Fischer, <sup>1</sup>1934, S. 282.

<sup>104</sup> Karl Bühler, *Sprachtheorie*, S. 283ff.

<sup>105</sup> Karl Bühler, „Phonetik und Phonologie“, S. 42ff.

<sup>106</sup> Karl Bühler, *Sprachtheorie*, S. 283. „Es wäre verhängnisvoll einseitig, wenn man am Wortbild vor lauter Bäumen des Waldes übersähe; in Sachen der Diakrise sind Phoneme die Bäume und die Klanggestalt des Wortes ist der Wald“.

<sup>107</sup> Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste*, S. 170.

<sup>108</sup> Karl Bühler, *Sprechtheorie*, S. 169.

die physiognomischen Züge im Klangbild eines Wortes, die wir beachten und im Sprechverkehr nutzen. Die Sprechstimme ist weiter ein seismografisch fein ausschlagendes Ausdrucksorgan; wir notieren oft an ihr, wir notieren manchmal am Klangbild des einzelnen Wortes <...>.“<sup>109</sup> Die Sprechstimme ist also ein physiognomisches Ausdrucksorgan, das die Klanggestalt der Worte steuert und dadurch auch die Diakrise im Sprechen ermöglicht.<sup>110</sup>

### 3.1.2 Herta Herzogs Begriff des „Stimmerlebnis“

Herta Herzog war eine österreich-amerikanische Sprachforscherin.<sup>111</sup> Ihre Dissertation besteht aus zwei Teilen: Im ersten Teil fasste sie die Ergebnisse einer Serie von Untersuchungen mit einem Radio-Experiment – in dem die Stimmen von unbekannten Sprechern und Sprecherinnen von rund 3.000 Hörern des Senders Radio Wien physiognomisch gedeutet wurden – zusammen. Im zweiten Teil der Dissertation, in den Kapiteln „Das Stimmerlebnis“ und „Die Ausdrucksfunktion der einzelnen Stimmdimensionen“ stellte Herzog ihr Konzept des Stimmerlebnisses und die Zusammenhänge zwischen Ausdrücken und Stimmfunktionen vor. Wie Meyer-Kalkus anmerkte, scheinen uns die Ergebnisse des Experiments heutzutage banal.<sup>112</sup> Trotzdem sind diese Versuche immer noch interessant, nicht zuletzt unter historischen und kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten.<sup>113</sup> Außerdem bleiben die methodologischen Zugänge, die Herzog in ihrer Arbeit zeigte, für die aktuelle Sprach- aber auch Musikwissenschaftliche Forschung in Bezug auf die Stimme und die Phänomenologie der Musik aktuell.<sup>114</sup>

Die Fragestellung der Dissertation von Herzog bezieht sich auf die Hauptthese von Karl Bühler über die Sprache als Ausdruck. Sie formulierte ihre Fragestellung folgendermaßen:

Wenn wir im Folgen den Ausdrucksgehalt der menschlichen Stimme untersuchen, so kommen wir dazu von einer dritten, ganz anders gearteten psychologischen Problemstellung, von der Sprachpsychologie Karl Bühlers und einem ihrer Fundamentalsätze: eine Funktion der Sprache ist Ausdruck. Die Frage, die wir uns nun stellen, lautet: Physiognomik der Stimme oder, exakter

---

<sup>109</sup> Ebd., S. 286f.

<sup>110</sup> Mehr zu den aktuellen Fragen der Physiognomik siehe bei: Arne Stollberg, „Die Partitur als Körper-Archäographie. „Musikalische Physiognomik“ vor Adorno: Eine Spurensuche“, in: *Archäographien. Aspekte einer radikalen Medienarchäologie*, hrsg. v. Moritz Hiller und Stefan Höltingen, Berlin: Schwabe, 2019, S. 149–183.; Arne Stollberg, „«Mimische Ausdruckshandlungen» Der Dirigentenkörper im anthropologischen Musikdiskurs des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: *Resonanzen. Basler Publikationen zur Älteren und Neuen Musik, Dirigentenbilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, Bd. 3, hrsg. v. Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Besthorn, Basel: Schwabe, 2015, S. 15–47.

<sup>111</sup> Mehr über Herta Herzogs Biografie und Forschungsgebieten siehe: Tagungsbericht, „*What Do We Really Know About Herta Herzog?*“ *Symposium für eine Pionierin der empirischen Kommunikationsforschung*, 01.12.2011 Wien, in: H-Soz-Kult, 20.01.2012, URL: [www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4061](http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4061), Stand: 5.11.2019; Elisabeth Klaus, Josef Seethaler (Hrsg.), *What Do We Really Know About Herta Herzog*. PL Academic Research, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 2016; Daniela Wiegand, *Die 'Soap Opera' im Spiegel wissenschaftlicher Auseinandersetzung*, Marburg: Tectum, 1999.

<sup>112</sup> Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste*, S. 157.

<sup>113</sup> Ebd., S. 158.

<sup>114</sup> Siehe dazu den letzten Abschnitt des Kapitels 3.1.3 der vorliegenden Arbeit.



formuliert: Inwieweit ist die Stimme eines Sprechers für den Hörer Ausdruck seiner Persönlichkeit?<sup>115</sup>

Zunächst hinterfragte Herzog in ihrer Arbeit die „Doppelsinnigkeit der Stimme“<sup>116</sup> im Radio: Die Stimme wird gesprochen und die Stimme wird gehört: „Ausdruck an sich ist sinnlos, er bekommt Bedeutung erst, wenn jemand da ist, der etwas als Ausdruck erlebt.“<sup>117</sup> Mit der „Doppelsinnigkeit der Stimme“ meinte Herzog außerdem die räumliche (optische) Trennung zwischen Sender und Empfänger. Sie fragte nach den phänomenologischen Grenzen der Hör-Experimente mit dem Radio und die Bedeutung des Hörens für Erlebnismomente der Stimme. Diese Fragestellungen stehen aber nicht im Mittelpunkt ihrer Dissertation.<sup>118</sup>

Im ersten Teil ihrer Dissertation beschrieb Herzog den Ablauf des Experimentes. Im Laufe von drei Tagen sollten die Zuhörer\*innen des Radios Wien zu einem festen Zeitpunkt einen ausgesuchten Text von einem bestimmten Sprecher oder einer bestimmten Sprecherin anhören und dabei einen Fragebogen ausfüllen. Bei der Vorbereitung des Experiments wurde auf die Wahl des Textes geachtet sowie auf die berufliche und soziale Lage des Sprechers oder der Sprecherin. Es wurden 30 Sprecher\*innen ausgesucht, die eine möglichst neutral gestaltete Zeitungsnotiz vorlasen. Im Fragenbogen sollten Kriterien wie Geschlecht, Alter, Art des Berufes oder der Beschäftigung, die Dicke und Größe des Sprechers oder der Sprecherin angegeben werden. Außerdem gab es offene Fragen, wie „Ist der Sprecher gewohnt, Befehle zu geben?“ oder „Ist die Stimme angenehm?“ Diese Kriterien und Merkmale wurden explizit abgefragt.

Die Befragten hatten außerdem die Möglichkeit, zusätzliche Fragen nach der Körpergestalt und innerlichen Charakteristika zu beantworten. Die Teilnehmer\*innen des Experiments gaben dabei auch formale Merkmale des Sprechenden, also die Gestalteigenschaften oder spezielle Formen von Körperteilen an. Herzog analysierte die Angaben in den Fragenbogen aus dem Blickwinkel der Typologien von Kretschmer, der drei typische Gegensätze in seiner Theorie formulierte: schmal – lang, hoch – derb, breit – rund.<sup>119</sup> Interessant ist an dieser Stelle, dass die Zuhörer\*innen eine exakte körperliche Darstellung der Sprecher\*innen vorgelegt haben. Herzog zitierte Beschreibungen wie „grazil“, „markant“, „mit langen, schmalen Bewegungen“,

---

<sup>115</sup> Herta Herzog, „Stimme“, S. 301.

<sup>116</sup> Herta Herzog, „Stimme“, S. 301ff.

<sup>117</sup> Ebd., S. 302.

<sup>118</sup> An der Stelle verwies Herta Herzog auf die Arbeit von Helmuth Tursky, *Zur Phänomenologie des Zuordnungsaktes zwischen Stimme und Bild des Sprechers*, Wiener Dissertation, 1932. Bei Herzog, „Stimme“, S. 302.

<sup>119</sup> Vgl. Herta Herzog, „Stimme“, S. 323. Herta Herzog verwies auf die Theorie von Ernst Kretschmer (1888–1964) über den Zusammenhang zwischen dem Körper und den Charakter. Siehe dazu: Ernst Kretschmer, *Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten*. Springer, Berlin 1921. Diese Typologien stellen in folgender Masterarbeit kein Interesse vor, deswegen werden sie nicht ausführlicher betrachtet.

„mit edlen Bewegungen“, „mit Bauch“, „mit männlichen, derben Zügen“. <sup>120</sup> Durch die physiognomische Beschreibung der Person, die die Stimme produzierte, kamen die Hörer\*innen zu Überlegungen über deren Charakter. Diese Überlegungen über den Charakter bezeichnete Herzog als „innerliche Charakteristika der Stimme“.

Die innerlichen Charakteristika der Stimme wurden von den Zuhörer\*innen sehr ausführlich angegeben. Herzog erklärte diesen hohen Anteil der Angaben nicht durch rein formale Gründe (in den Fragebögen waren weniger Fragen über die Stimmcharakteristika), sondern begründete ihn damit, dass die innerlichen Charakteristika „am einfachsten“ beschreib- und hörbar sind. Die zusätzlichen Fragen entwickelte Herzog auf der Grundlage der Theorie von Ludwig Klages über die Merkmale der Persönlichkeit. <sup>121</sup> Folgende Kriterien der Person wurden angefragt: Die Fähigkeiten der Sprecher\*innen, das Temperament, die innere Art, die innere Harmonie, die Haltung zur Außenwelt und die Auseinandersetzung mit ihr sowie aktuelle Erlebnisse der Sprecher\*innen. Mit „innerer Art“ bezeichnete Herzog (aufgrund der Analyse der Angaben der Hörer\*innen) den Interessenkreis und die ethische Haltung der Sprecher. Angaben wie „Frauenfreund“, „geistiges Interesse“, „modern“, „sachlich“, „gründlich“, „großzügig“ zählte Herzog zu dieser Kategorie. <sup>122</sup>

In ihrer Zwischenzusammenfassung stellte Herzog fest, dass die Zusätze über innerliche Charakteristika der Stimme „besonders gern gemacht“ wurden: „Die ethischen Wertungen stehen dabei im Mittelpunkt und sie kommen für die Hörer am deutlichsten zum Ausdruck.“ <sup>123</sup> Als Gegenbeispiel bei Herzog dienen die Angaben über die „innere Harmonie“. In dieser Kategorie haben die Hörer\*innen am wenigsten Angaben gemacht. Das begründete Herzog mit den deutlich geringeren sprachlichen Möglichkeiten, die Kategorie der „inneren Harmonie“ mit Wörtern (oder nach Herzog „Vokabeln“) zu beschreiben.

Eine große Bedeutung in der Zusammenfassung über die Statistik der Angaben bekommt an dieser Stelle das Konzept der Vokabeln, die den Ausdruck einerseits beeinflussen und andererseits den Ausdruck charakterisieren. Hier sieht man deutlich die Wirkung von Karl Bühlers Lehre über den Ausdrucksgehalt der Laute, die er und seine Schüler\*innen prägten. Herzog stellte in ihrer empirischen Analyse fest, dass die Vokabeln ein Material zum Erlebnis von Ausdruck bilden und die Stimme als einen Ausdruck der „Persönlichkeit des Sprechers“ erfassen. Wie kommt aber die Stimme zu einem Erlebnis bei den Hörer\*innen und dann zum physiognomischen Ausdruck?

---

<sup>120</sup> Herta Herzog, „Stimme“, S. 324.

<sup>121</sup> Ebd., S. 336ff.

<sup>122</sup> Ebd., S. 340.

<sup>123</sup> Ebd., S. 340.

Als Information über die qualitativen Eigenschaften der Stimme unterschied Herzog die folgenden sechs am häufigsten beschriebenen Kategorien:

1. Stimmhöhe: „hohe“, „tiefe“ Stimme, großer „Stimmumfang“;
2. Stimmstärke: „leise“, „starke“ Stimme, „wechselnde Stärke“, „gute“, „schlechte“ Betonung;
3. Rhythmus: „veränderlicher“, „gleichmäßiger“
4. Tempo: „schnelles“, „langsames“, „ruhiges“, „müdes“
5. Timbre: „melodisches“, „schrilles“, „trübes“, „warmes“, „volles“, „fettes“;
6. Artikulation: „stotternde“, „flüssige“, „dialektfreie“.

Diese Parameter der Stimme, die von den musikalisch nicht speziell ausgebildeten Hörer\*innen genannt wurden, unterscheiden sich nur geringfügig von denen, die in der zeitgenössischen Stimmforschung benutzt werden. Die akustisch-musikalischen Qualitäten einschließlich der Intensität korrelieren mit der Ausdruckfähigkeit (beispielsweise in Beschreibungen wie „ausdruckslose Stimme“ oder „gleichförmige Stimme“).

Im zweiten Teil der Dissertation ist der Begriff des Stimmerlebnisses besonders präsent. Das Stimmerlebnis-Konzept beinhaltet die quantitativen und qualitativen Ergebnisse des Experimentes und fasst es als ein Phänomen zusammen. Das Stimmerlebnis, wie es Herzog in ihrer Arbeit als Begriff benutzte, ist durch die persönliche Hörwahrnehmung der Stimme konstruiert. Durch die Analyse der textlichen Beschreibung des Hörprozesses versuchte sie bestimmte sprachliche Strukturen zu finden, die das Phänomen des Zusammenhangs zwischen der subjektiven Wahrnehmung und dem Ausdruckspotenzial der Stimme erklären können. Dabei postulierte sie den empirischen Zugang zum Problem der Wahrnehmung der Stimme.

Während einer Woche habe ich bei fast allen Sprechern, die in Radio Wien zu irgendwelchen Zeiten über irgendwelche Themen sprachen, je 5 Minuten zugehört und alles, was ich beim Hören ihrer Stimme erlebte, möglichst unbefangen und genau protokolliert. Die Versuchs-Situation war also die des Massenexperimentes, nur der Akzent lag woanders.<sup>124</sup>

In diesem Abschnitt entfernte sich Herzog von den „Massenversuchen“ und konzentrierte sich auf die eigene Hörerfahrung und das eigene Hörerlebnis. In der Arbeit stellte sie einen Teil dieser schriftlichen Protokolle vor und analysierte auf deren Grundlage die Struktur und die Zugangsweise zur Beschreibung der Stimme.

Als grundlegenden Aspekt des Protokolls bezeichnete Herzog die Individualität des Hörens – als Beispiel führte sie die persönlichen Vergleiche der Stimme des Sprechers oder der Sprecherin mit den Stimmen von bekannten Personen an. In ihrer Auseinandersetzung mit dem Stimmerlebnis kann man ein bestimmtes System unterscheiden: zunächst beschrieb Herzog

---

<sup>124</sup> Herta Herzog, „Stimme“, S. 350.

eine Struktur des Stimmerlebnisses und benutzte dafür die Analyse der schriftlichen Beschreibung. Danach folgt in der Analyse die Auseinandersetzung mit dem Inhalt des Erlebnisses.<sup>125</sup>

Die Struktur der schriftlichen Beschreibung von Herzog besteht aus drei Phasen. Die erste Phase enthält den „resonanzmäßigen“ Eindruck – die unmittelbare Reaktion auf die Stimme. Diese Reaktion bezeichnete Herzog als „antizipierende Funktion“ des ersten Eindruckes: Der erste Eindruck enthält bereits Tendenzen bezüglich der besonders charakteristischen Stimm-Momente, die das ganze Stimmerlebnis beeinflussen werden; dies wird in Vermerken wie „Im vorliegenden Protokoll wird der erste Eindruck ‚herzliche, warme Stimme‘, zwar im Verlauf des Erlebnisses durch weitere Momente an der Stimme erweitert, aber er stellt doch gewissermaßen das Grundgerüst für die weitere Deutung.“<sup>126</sup> deutlich.

Die zweite Phase des Stimmerlebnisses bezeichnete Herzog als den Prozess des „Auffallens – Einfallens“. In der Stimme bemerkt man ganz besondere, auffällige Momente, und genau diese Momente werden später bewertet. Die Verwertung dieser Momente passiert auf zweierlei Art und Weise: direkt und indirekt. Unter der „direkten Weise“ verstand Herzog die Verknüpfung der speziellen qualitativen Merkmale der Stimme mit verschiedenen Persönlichkeitsmerkmalen (beispielsweise sind Tonhöheschwankungen bei den Worten „reiche Ernte“ mit dem Schluss „freundlich“ vermerkt). Auf „indirekte Weise“ werden die Merkmale der Stimme mit Erinnerungen an eine schon früher bekannte Person und deren Stimme verknüpft. Auf diese Art verweisen bestimmte Erinnerungen über die Stimmqualitäten als „Brücken“ auf die unbekannte Stimme. Im Unterschied zum resonanzmäßigen Eindruck verläuft die Deutung in dieser Phase anhand kognitiver Schlüsse.

Die dritte Phase bezeichnete Herzog als „Lösungsbewusstsein“, sie stellt in diesem Sinn eine Art Synthese dar. In diesem Teil der Beschreibung werden die direkten und indirekten Deutungen aus der vorhergehenden Phase registriert und analysiert. Man untersucht die aufgefallenen Momente beispielsweise dahingehend, ob tatsächlich eine relevante Verknüpfung mit der ähnlichen Stimme stattgefunden hat. Außerdem wird bewertet, was in der Stimme noch ungeklärt geblieben ist.<sup>127</sup>

Ihre Gedanken über den Inhalt und die Bedeutung des Stimmerlebnisses fasste Herzog in einem weiteren Kapitel zusammen. Dabei scheinen die ersten beiden Phasen für sie am produktivsten. Den resonanzmäßigen Eindruck schätzte Herzog als „inhaltlich-affektiv“ ein,

---

<sup>125</sup> Hier und unten verweist Aufsatz auf das Kapitel 2: „Die Struktur des Stimmerlebnisses“, Herta Herzog, „Stimme“, S. 351ff.

<sup>126</sup> Ebd., S. 351.

<sup>127</sup> Ebd., S. 353.

damit bezeichnete sie die vordergründige Bedeutung des „Ichs des Hörers“. Herzog erläuterte, dass die affektive<sup>128</sup> Färbung der Beschreibung sich in dem Fall, dass die Stimme „keine so auffallenden Besonderheiten“ hat, vor allem aus der Klangfarbe ergibt.<sup>129</sup>

Inhaltlich ergibt sich in der zweiten Phase – „Auffällige Momente“ – die Frage, warum nicht die ganze Stimme, sondern nur einzelne Momente, in der Stimme reflektiert werden.

Die „Stimmqualitäten“, die auch in dem Radio-Massenexperiment deutlich wurden, bleiben für Herzogs Begriff des Stimmerlebnisses aktuell. Es sind die Stimmhöhe und ihre Schwankungen, die Stimmstärke, der Rhythmus, das Tempo, das Stimmtimbre und die Artikulation. Aufgrund des wiederkehrenden Auftretens dieser Kategorien in den Protokollen deutete Herzog diese sechs Kategorien als die „phänomenologisch Relevanten“ für den Ausdruck des Stimmerlebnisses, obwohl die Kategorien unterschiedlich ausführlich dargestellt sein können. Diese Schlussfolgerung Herzogs ist allerdings insofern fragwürdig, als dass sich nicht ausschließen lässt, dass sie ihre Protokolle (bewusst oder unbewusst) bereits systematisiert nach diesen Kategorien angefertigt hat. Außerdem meinte Herzog, dass die Stimme phonetisch mit diesen Kategorien nicht erschöpfend erfasst sein kann. Herzog schlussfolgerte aus der Quantität der Angaben über die sechs oben genannten Kategorien, dass trotz der Individualität des Hörers offensichtlich allgemein gültige Stimmgesetze existieren.<sup>130</sup> Daneben besitzt jeder Mensch eine bestimmte Stimmerfahrung („Spezielle Erfahrung des Hörers“), die aus den Stimmen bekannter Menschen entsteht.<sup>131</sup> Wenn man unbekannten Stimmen begegnet, resultieren aus dem Wechselspiel der individuellen Stimmerfahrung mit der unbekannten Sprechstimme für den Hörer bestimmte „auffällige Momente“, die zum Beispiel bestimmte Erinnerungen oder Assoziationen erwecken.

Im letzten Kapitel ihrer Dissertation fasste Herzog die Ausdrucksfunktionen des einzelnen Stimmerlebnisses zusammen und versuchte dabei, die psychologischen und physiologischen Funktionen der Wahrnehmung mit der Deutung zu verbinden.<sup>132</sup> Die Stimmhöhe ist nach Herzog am meisten für die Bezeichnung von Geschlecht, Alter und Größe verantwortlich. Psychologische Auswertungen der Stimmhöhe finden aufgrund der Schwankungen in der Stimmhöhe statt, weil diese Variationen für die Hörer\*innen besonders charakteristisch sind. Die Stimmhöheschwankungen sind psychologisch konnotiert, während die „absolute

---

<sup>128</sup> Die „affektive Beschreibung“, die auf stark ausgeprägte Beschreibungen der emotionalen Charakteristika der Stimme verweist, deutete Herzog als Gegenbegriff zur „qualitativen Beschreibung“, die mehr auf die hörbaren Eigenschaften der Stimme verweist.

<sup>129</sup> Herta Herzog, „Stimme“, S. 354.

<sup>130</sup> Ebd., S. 357.

<sup>131</sup> Ebd., S. 357.

<sup>132</sup> Dabei erfasste sie sowohl die Ergebnisse der Massenexperimente mit dem Radio als auch die eigenen individuellen Beobachtungen aus den Protokollen. Hier und weiter siehe Herta Herzog, „Stimme“, S. 358ff.

Stimmhöhe“ nach Herzog physiologisch geprägt ist. „Dabei wurden für die Deutung erst die Schwankungen (am Silben-, Wort oder Satzende wichtig, die über die sprachliche Bindung hinausgehen).“<sup>133</sup> Die Stimmstärke ist vorrangig physiologisch („unter anderem durch die Stärke des Atemdruckes, also abhängig vom Bau der Brustmuskulatur <...>“) zu verstehen. Ausgehend von der körperlichen „Leistungsfähigkeit“ entwickelt sich die psychologische Wertung der Stimme, was meistens mit „Fähigkeiten“ der Person assoziiert ist. „Laut spricht, wer sich durchsetzen will, wer was zu sagen hat, leise spricht man z.B. im Trauerhaus, wenn man damit seine Rücksicht dokumentieren will.“<sup>134</sup>

Der Rhythmus und das Tempo sind nach Herzogs Analyse zwei voneinander abgeleitete Stimmdimensionen. In einem zweiten Schritt wird die psychologische Wertung (wie zum Beispiel „Lebendigkeit“) aus der physiologischem (zum Beispiel „Jugend“ für die Altersbeurteilung) abgeleitet. Der Rhythmus ist für Gestaltmomente, wie Regelmäßigkeit, Kontinuität oder Form, relevant, während das Tempo „als Geschwindigkeit der Sprechbewegung“ für die Bezeichnung des Temperaments der Person zuständig ist.

Beim schriftlichen Ausdruck des Timbres (der Klangfarbe) der Stimme benutzten die Hörer\*innen die gesamte synästhetische Erfahrung aus „allen Sinngeländen“. <sup>135</sup> So gibt es Beschreibungen der Persönlichkeit, die nur aus einzelnen Sinngeländen stammen (zum Beispiel „warme“, „spitze“, „klangvolle“) und solche, die aus „Sinnwelten“ oder dem Psychischem stammen („gütiges“ Timbre). Herzog führte den Gedanken über die Gestaltübertragung von physiologischen Merkmalen auf den psychologischen Ausdruck weiter. Anhand des Beispiels der Beschreibung „scharfe Stimme – scharfes Profil“ erklärte sie, dass das scharfe Timbre durch „strenge Abschließung der Resonanzräume und feste Artikulation“ ermöglicht, den „Fettansatz“ der Stimme zu „verschleiern“.

Die Artikulation („Das Zustandekommen der einzelnen Laute“) ist nach Herzog physiologisch bedingt „durch Bau und Stellung der Artikulationsorgane“. In dieser Dimension sah Herzog die Verbindung mit sozial-sprachlichen Phänomenen wie einem Dialekt oder Akzent. Die physiologische Auswertung der Artikulation tritt aber zurück „gegenüber ihrer sozialpsychologischen Bedeutung. <...> Die Artikulation ist lernbar, sie ist milieubedingt und wird vor allem als Art und Stärke des ‚Dialektes‘, des ‚Akzentes‘ erlebt und beurteilt.“<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Herzog, „Stimme“, S. 360. Mit der „absoluten Stimmhöhe“ ist eine durchschnittliche Stimmlage gemeint. Die „relative Stimmhöhe“, die auch die Stimmhöheschwankungen beinhaltet, ist eine Art der Abweichung von dem Mittelwert. Genau diese Abweichungen spielen für die Hörer\*innen eine Rolle bei dem Ausdruck der Stimme und der Deutung der Persönlichkeit des Sprechers oder der Sprecherin. Vgl. Herta Herzog, *Stimme und Persönlichkeit*, Dissertation, S. 135.

<sup>134</sup> Herta Herzog, „Stimme“, S. 360.

<sup>135</sup> Ebd., S. 361.

<sup>136</sup> Ebd., S. 362.

### 3.1.3 Zusammenfassung und Bedeutung der Dissertation von Herta Herzog in der gegenwärtigen Stimm- und Sprachforschung

Die Dissertation von Herzog ist stark durch die Überlegungen über die Physiognomie der Stimme und das Klanggesicht des Wortes von Karl Bühler geprägt. In ihrer Dissertation fasste die Autorin zwei Studien zusammen: ein grundlegendes Massenexperiment mit Radiosprecher\*innen und -Hörer\*innen sowie Protokolle von Selbst-Experimenten. Allgemein sind in den Schlussfolgerungen von Herzog zwei Begriffspaare – „Psychologie“ und „Physiologie“, sowie „Erlebnis“ und „Ausdruck“ – zentral. Die Fragestellung der Dissertation, inwieweit die Stimme „Ausdruck der Persönlichkeit“ ist, wird unter verschiedenen Aspekten untersucht. Die Stimme der Radiosprecher\*innen ist ein Stimmerlebnis für die Hörer\*innen und wird in schriftlicher Form zum Ausdruck gebracht. Oft werden dabei die Probleme, das Stimmerlebnis schriftlich auszudrücken, bei Herzog durch den Mangel an Vokabeln begründet. Andererseits enthält die Stimme bestimmte Stimmdimensionen, die die Person und auch den Charakter ausdrücken können. Dies sind vor allem die Stimmhöhe, die Stimmstärke, der Rhythmus und das Tempo, das Timbre sowie die Artikulation. Die Relevanz dieser Kategorien ergibt sich bei Herzog aufgrund ihrer Häufigkeit des Auftretens in den Angaben der Hörer\*innen. Diese akustisch-musikalischen Parameter führen durch ihre Eigenschaften zu einem bestimmten Erlebnis bei den Radio-Hörer\*innen. Die Stimmhöhe wird zu einem Ausdruck des Geschlechtes und des Alters; die Stimmstärke zu einem der Fähigkeiten der Person; das Tempo drückt das Temperament der Person durch die Gestaltfähigkeit des Rhythmus aus; das Timbre (die Klangfarbe) stellt bei Herzog ein komplexes Konzept dar, in dem die gesamte synästhetische Erfahrung der Hörer\*innen gebraucht wird, um den Ausdruck des Erlebnisses zu konstruieren.

Man muss anmerken, dass in den stimmlichen Protokollen von Herzog der wesentliche Punkt der Reflexion des Mediums „Radio“ und der damit verbundenen Besonderheiten der Stimmuntersuchung fehlt. Aus dem empirisch-akustischen Forschungsbeispiel geht hervor, dass die Stimme ein starkes Ausdruckspotenzial in sich trägt. Dieses führt auf das Phänomen des Stimmerlebnisses, das auf sechs musikalisch-akustischen Haupteigenschaften der Stimme basiert. Die musikalisch-akustischen Eigenschaften der Stimme bekommen aufgrund der physiologischen Charakteristika eine psychologische und emotionale Konnotation. Die drei Phasen des Stimmerlebnisses, die Herzog in ihren Protokollen beschreibt, sind eher als ihre eigene Systematik und nicht als Phasen des kognitiven Prozesses zu verstehen. Die im Radio in einer Komposition aufgeführte Stimme hat einen inszenierten Charakter und kann nicht nur als Abbild der Persönlichkeit wahrgenommen werden, sondern vor allem auch als Ausdruck

der kompositorischen Intension und der handelnden Figur. Trotzdem hat die psychophysiologische Perspektive, die in Herta Herzogs Forschung eröffnet wird, eine wichtige Ausprägung in der aktuellen Stimm- und Sprachpsychologischen Forschung.

Christiane Kiese-Himmel unterstützte Herzogs These, dass die Stimme – wie auch das Gesicht oder die Handschrift eines Menschen – „ein personeneigenes, einmaliges Merkmal seiner Identität“ ist.<sup>137</sup> Jede Stimme hat ein eigenes „vocal image“, einen „physiognomischen Ausdruck“<sup>138</sup>, der ihre Identität aufgrund der Tonhöhe und individuellen Klangfarbe oder durch ihre charakteristische Stimmelmelodie bezeichnet. Der Zusammenhang zwischen Vokaleffekten der Stimmparameter, wie zum Beispiel Tonhöhe und Lautstärke, und der Ausdruckspsychologie bewirken, dass Hörende einem Sprechenden bestimmte Eigenschaften zuschreiben.<sup>139</sup> Selbst das Wort „Person“ stammt von dem lateinischen Verb „durchtönen, laut erschallen, wiederhallen“.<sup>140</sup> Als kurze Zusammenfassung zu den unterschiedlichen Diskursen des Themas „Stimme und Persönlichkeit“ (von 1930 bis zur Gegenwart) schrieb Kiese-Himmel, dass zwischen Persönlichkeit und Stimme nicht „unbedingt eine Spiegelbeziehung“ besteht; Stimmeigenschaften bieten „keine zuverlässigen Hinweise auf Persönlichkeitsmerkmale – mit Ausnahme des Merkmals ‚Extraversion‘.“<sup>141</sup> Trotzdem behauptete sie, dass es wohl möglich sei, dass die Sprecherin oder der Sprecher ihre/seine Stimme verstellen kann, „indem er [sie] bewusst Stimmeigenschaften annimmt, um einen bestimmten Eindruck beim Hörer zu erzeugen oder bestimmte Ziele zu erreichen.“<sup>142</sup> Das entspricht dem Gedanken, dass die Stimme an sich ein Mechanismus ist, der auf die Person wirken kann. Dies kann bewusst verändert werden; andererseits enthält sie offenbar feste Besonderheiten, die eine Stimme von den anderen unterscheidet.<sup>143</sup>

---

<sup>137</sup> Christiane Kiese-Himmel, *Körperinstrument Stimme. Grundlagen, psychologische Bedeutung, Störung*, Berlin: Springer, 2016, S. 30.

<sup>138</sup> Christiane Kiese-Himmel führte eine ganze Reihe von Bezeichnungen der Stimme, wie „vokaler Personalausweis“, „persönlicher Stimmausdruck“, „vokale Signatur“, „intime, klingelnde, auditive Visitenkarte“, „Sonogramm der Persönlichkeit“ u.ä., ein. Solche ästhetisch-metaphorischen Beschreibungen der Verbindung zwischen Gesichtserkennung und der Stimminformation sind neurowissenschaftlich belegt. Vgl. Christiane Kiese-Himmel, *Körperinstrument Stimme*, S. 30ff.

<sup>139</sup> Ebd., S. 32.

<sup>140</sup> Ebd., S. 31.

<sup>141</sup> Vgl. Christiane Kiese-Himmel, *Körperinstrument Stimme*, Abschnitt auf der S.42–43. Der Psychologe Klaus R. Scherer hat das Phänomen der „Extraversion“ als „überdauerndes Merkmal einer Person im Erleben und Verhalten“ bezeichnet. Die Extra- oder Introversion der Person lässt sich in der Stimme wiedererkennen: „Der extravertierte Sprecher – eine lebendige bis dynamische, selbstbewusste, kontaktfreudige, gesellige, durchsetzungsfähige Persönlichkeit – soll lauter und schneller sprechen als der introvertierte Sprecher, dem eine leise und verhaltene Sprechweise sowie eine geringere Dynamik und Variation in der Grundfrequenz zugeschrieben werden.“, Scherer Klaus R., „Personality inference from voice quality: the loud voice of extroversion“, in: *European Journal of Social Psychology* (1978), Vol. 8, Issue 4, S. 467–468.

<sup>142</sup> Christiane Kiese-Himmel, *Körperinstrument Stimme*, S. 33.

<sup>143</sup> An dieser Stelle wies Kiese-Himmel zum Beispiel auf die Praxis der Polizei-Untersuchung hin, bei der die Stimme als Identifizierung von anonymem Anrufer (Stalkern) benutzt wird; oder auf die Zunahme der Stimmidentifikationsverfahren in Sicherheitstechnologien, Vgl. Ebd., S. 35.



Aufgrund der zeitgenössischen Analysen der Stimmpsychologie und Stimm- und Sprachphysiognomie kann man feststellen, dass die Überlegungen über das Ausdruckspotenzial der Stimme und das Stimmerlebnis von Herta Herzog immer noch einen legitimen Zugang zu dem Thema darstellen; sie lieferten besondere und produktive Inputs für die zeitgenössische wissenschaftliche Reflexion der Stimme. Auch in musikhistorischen Arbeiten, die sich mit dem Problem der Stimme und musikalischer Komposition befassen, sieht man, dass die musikalisch-akustische Komponente der Stimme und das Konzept der stimmlichen Physiognomik, die Herzog in ihrer Arbeit entwickelte, berücksichtigt werden.<sup>144</sup>

Für musikwissenschaftliche Untersuchungen bietet Herzogs Forschung eine strukturierte, ausgearbeitete Methode der stimmphysiognomischen Analyse. Um ein hörbiografisches Verfahren in den zeitgenössischen Hörspielen und die Organisation des kulturell-historischen Konnex in der Komposition nachvollziehen zu können, ist es sinnvoll, nicht nur auf zeitgenössische wissenschaftliche Diskurse zuzugreifen, sondern darüber hinaus auch historisch-wissenschaftliche Kontexte zu rezipieren, um das in der hörspielerischen Komposition geschaffene Bild über das Leben der Künstler\*innen zu untersuchen. Herzogs Forschung findet in den 30er Jahren statt, in denen Hannah Höch ihre Tagebücher verfasst und sich mit dem Medium „Radio“ beschäftigt hat. Solche kulturellen Verbindungen können in den Kompositionen aufgegriffen werden, um eine historisch-korrekte und überzeugende Version der Biografie zu komponieren. Insofern bietet Herzogs Methode einen relevanten Baustein für das Konzept der vorliegenden Masterarbeit.

## 3.2 Stimme und Inszenierung des biografischen Erzählens

### 3.2.1 Biografie und Frauenbiografie

Die biografische Forschung in den Literaturwissenschaften bietet verschiedene Definitionen des Begriffs „Biografie“. Einerseits ist sie eine „Darstellung des Lebenslaufes eines Menschen mit Einfluss seiner Leistungen“<sup>145</sup>. Dabei markierte Christian Klein zwei wichtige Merkmale dieser Position.<sup>146</sup> Bei der Verwendung des Begriffs „Darstellung“ ist es von wesentlicher Bedeutung, dass die Biografie auf unterschiedliche Art und Weise dargestellt sein kann.

---

<sup>144</sup> Vergleich den Begriff des „stimmlichen Psychogramms“ bei Julia Hinterberger und das Konzept der „dramatis personae“ bei Ingo Kottkamp (im Kapitel 2.1.2 „Stimme und Sprache“); Vgl. auch bei Marie-Anne Kohl, *Vokale Performance als feministische Praxis. Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York, 1964–1979*, Bielefeld: transcript, 2015; Theda Weber-Lucks, *Vokale Performancekunst als neue musikalische Gattung*, Dissertation: Technische Universität Berlin, 2005.

<sup>145</sup> Wolfgang Kayser (Hrsg.), *Kleines literarisches Lexikon. 2., völlig ern. Ausgabe*, Bern: Francke, 1953.

<sup>146</sup> Vgl. Christian Klein, *Handbuch Biographie*, S. 8ff.

Trotzdem steht im Zentrum der Biografie nach Kayser der „Lebenslauf eines Menschen“. Eine andere Definition schlug Jan Romein vor: „Die Lebensbeschreibung ist eine literarische Gattung sui generis. Wie wir sie jetzt auffassen, gehört sie sowohl der Geschichtsschreibung wie der schönen Literatur an und damit einerseits zur Wissenschaft, andererseits zur Kunst“.<sup>147</sup> Beide Definitionen verweisen darauf, dass die Biografie eine komplexe Gattung ist, bei der es offensichtlich um fiktive und reale Vermittlung geht. Die Biografie ist eine narrative Form, die das Leben eines Menschen oder eines Kollektivs<sup>148</sup> erzählt.

Die Biografie-Forschung thematisiert das Problem des Erzählens folgendermaßen: Zunächst versteht man das Erzählen als eine „kommunikative und rekonstruktive Tätigkeit“.<sup>149</sup> Als ein Narrativ rezipiert man auch eine Darstellung, „deren Gegenstand eine zusammenhängende Ereignisfolge ist.“<sup>150</sup> Man muss dabei anmerken, dass bereits dieses Feld eine Herausforderung – sowohl für die Autor\*innen der Biografie, als auch für die Rezipient\*innen – darstellen kann, besonders im Bereich der Künstler\*innen-Biografien. Denn in der Künstler\*innen-Biografie soll oft nicht (nur) das Leben selbst Gegenstand der biografischen Beschreibung sein, sondern der künstlerische Stil, die Kunstwerke usw. Die Geschichte des Lebens dient als Hintergrund der Darstellung des künstlerischen Werdegangs. Insofern stellt sich der/dem Verfasser\*in die Frage, welche künstlerischen Objekte beschrieben sein sollten und wie.<sup>151</sup>

Mit Bezug auf die Hauptfrage der vorliegenden Arbeit lassen sich die biografische Perspektive und das Problem der Genderdarstellung nicht so einfach voneinander trennen. Jede Beschreibung ist eine Rekonstruktion und damit auch eine Interpretation. Das Geschlecht ist in der gegenwärtigen Forschung als „soziale und kulturelle Interpretation des Körpers zu verstehen, die spezifische Rollenmuster, Identitäten und Lebensformen innerhalb gesellschaftlicher Ordnung hervorbringt.“<sup>152</sup> Daraus folgt, dass das biografische Erzählen immer auch eine aktive Interpretationspraktik in Bezug auf die Genderrelation ist.<sup>153</sup> Die

---

<sup>147</sup> Jan Romein, „Lebensbeschreibung“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 2, Berlin u.a.: De Gruyter, 2001, S. 8–13.

<sup>148</sup> Über kollektive Biografik: Siehe Kapitel „Kollektivbiographik“ in: *Frauenbiographik. Lebensbeschreibungen und Porträts*, hrsg. v. Christian von Zimmermann und Nina von Zimmermann, Tübingen: Narr Francke Atempo, 2005.

<sup>149</sup> Elisabeth Gülich, Heiko Hausendorf, „Vertextungsmuster Narration“, in: *Text- und Gesprächslinguistik*, hrsg. von Klaus Brinker u.a., Berlin: De Gruyter, 2000, S. 369–385.

<sup>150</sup> Christian Klein, *Handbuch Biographie*, S. 17–20.

<sup>151</sup> Mehr über die Entwicklung der Künstler\*innen-Biografien siehe bei Heinrich Dilly, „Das Wesen der Kunst... in welches die Geschichte der Künstler wenig Einfluß hat. Winckelmanns Absage an die Biographik“, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem*, hrsg. v. Joachim Kremer u.a., Hildesheim u. a.: OLMS, 2004, S. 121–129; Karin Hellwig, „Vitenkunstgeschichte und Künstlerbiographik“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 4. Jg. 5 (2002), S. 51–60.

<sup>152</sup> Anita Runge, „Gender Studies“, in: Christian Klein, *Handbuch der Biographie*, S. 402–407.

<sup>153</sup> Dieser Abschnitt verweist auf das Kapitel VII. Biographisches Arbeiten als Methode (Unterkapitel 10. Gender Studies) von Anita Runge, „Gender Studies“, in: *Handbuch der Biographie*, S. 402–407.

Genderperspektive als Methode stellt dann das Problem, welche „(traditionellen oder alternativen) Modelle von Geschlechteridentitäten“ auf das biografische Erzählen wirken.

Der Begriff der „Frauenbiografie“ etablierte sich in den 1970er Jahren im Zusammenhang mit dem Aufschwung der Frauenbewegung. Einerseits wurden als Grundlage der neuen „weiblichen“ biografischen Forschung neue Namen, Werke und Lebensdaten von Frauen der Vergangenheit rekonstruiert, andererseits wurde nach alternativen Modellen der Beschreibung gesucht, durch die die „spezifische Subjektivität und Erfahrung von Frauen abgebildet werden soll.“<sup>154</sup> Anita Runge sah in der engen Verbindung zwischen den politischen Bewegungen der 70er Jahre und der biografischen Gender-Forschung gleichzeitig einen großen Verdienst und ein dabei entstandenes Problem: Zum einen wurde eine große Zahlen von Frauenfiguren wiederentdeckt, beschrieben und präsentiert. Andererseits wurde die Form der „Frauenbiografie“ (im Zusammenspiel von Gegenstand, Verfasser\*in und Leser\*in) als eine (separierte) Sonderform der „allgemeinen“ Biografik wahrgenommen. Runge merkte an, dass diese Rezeptionsblockade ein Hindernis „für die Anerkennung sowohl der innovativen wissenschaftlichen und literarischen Leistungen als auch für die Durchsetzung der damit verbundenen politischen Anliegen.“<sup>155</sup> darstellte.

Als alternatives Beispiel nannte Runge eine Formulierung der post-modernen genderorientierten Forschungsgruppe des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Geschichte und Theorie der Biografie (Wien):

[...] gendertheoretisch reflektierte Erneuerung und Veränderung des Genres Biographie [...] bedeuten, die Vorstellung von der Größe und Erhabenheit ›biographiewürdiger‹ Individuen aufzuheben, das Individuum als „friend among friends, colleague among colleagues“ (Liz Stanley) darzustellen und damit die Biographie der Gruppenbiographie anzunähern, einer „reader-orientierte biography“ anzustreben, auf die auktoriale Stimme soweit wie möglich zu verzichten (etwa in Form von Datenbank- oder Hypertextbiographien), geschlechtskonstituierende Muster herauszuarbeiten, das Verhältnis der Biographin zur dargestellten Person zu thematisieren und durch die offene Reflexion auf den Arbeitsprozess die Grenzen zwischen Biographie und intellektueller Autobiographie aufzuheben.<sup>156</sup>

Die Bestrebung der Arbeitsgruppe, kein einheitliches Narrativ in der Biografie darzustellen und eine neue offene Form der biografischen Darstellung – mithilfe der Internetvermittlung oder anderen Medien – zu finden, ist ein neuer Fokus des genderorientierten Diskurses im Feld des biografischen Erzählens. Das Hörspiel als Medium kann die Möglichkeit mehrerer

---

<sup>154</sup> Dabei bekommt der Begriff der „Frauenbiografie“ eine Bestimmung durch das Produktionsverfahren: Frauen schreiben über Frauen für andere Frauen. Vgl. Anita Runge, „Gender Studies“, in: *Handbuch der Biographie*, S. 403.

<sup>155</sup> Ebd., S. 404.

<sup>156</sup> Marian Esther, Caitríona Ní Dhúilli, „Ein ›männliches Genre‹? Bericht vom Gender-Arbeitskreis des Ludwig Boltzmann Instituts für Geschichte und Theorie der Biographie“, in: *Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie*, URL: <https://gtb.lbg.ac.at/en/en1/1>, Stand:1.2.2019.

„Lesarten“ der Biografie bieten und damit eine neue Form des biografischen akustischen Erzählens darstellen. Diese These soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit überprüft werden.

### 3.2.2 Narration und Gender

Es existieren mehrere Aspekte im Zusammenhang von Gender und Narration. Der folgende Abschnitt konzentriert sich auf einige Parameter, die man in Bezug auf die Problemstellung der Masterarbeit analysieren kann, und skizziert wichtige Anregungspunkte für die Analyse.

Die unterschiedlichen narrativen Formen konstruieren sich laut Susan Sniader Lanser unter den sozialen, ökonomischen und literarischen Bedingungen und schaffen unterschiedliche Techniken der geschlechtsspezifischen Darstellung.<sup>157</sup> Der Terminus der „narrative voice“, der im Zentrum von Lansers Studie steht und eins der grundlegenden Konzepte der narrativen Forschung ist, berücksichtigt das Problem der „Wechselwirkung von sozialer Identität und narrativer Form“:<sup>158</sup> „that female voice [...] is a site of ideological tension made visible in textual practice.“<sup>159</sup> Welche Formen der weiblichen Stimme im schriftlichen Text existieren und wie man diese Formen erkennen kann, sind die zentralen Fragen der narrativen Gender-Forschung.

Gérarde Genett warf eine interessante Frage über den besonderen Status des Erzählmodus im Text auf. Dabei konzentrierte sie sich auf das Problem der Erzählperspektive: „Who is the character whose point of view orients the narrative perspective? (Who sees?) and who is the narrator (Who speaks?).“<sup>160</sup> In Bezug auf diese Problemstellung bietet die intermediale Perspektive der Erzähltheorie produktive Einsätze. Je nach den medienspezifischen Darstellungsmöglichkeiten und dem Gebrauch der Informationskanäle (visuell, akustisch) konstruiert sich in akustischen, visuellen und audio-visuellen Medien eine spezifische Möglichkeit, das Geschlecht zu inszenieren.<sup>161</sup> Die Einführung der handelnden Figur in die Geschichte kann aus unterschiedlichen Blickwinkeln – männlichen oder weiblichen – erfolgen: Sie besteht aus der Inszenierung des Charakters der Figur, ihrer Gestaltung, der Sprache und

---

<sup>157</sup> Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, New York u. a.: Cornell, 1992, S. 304.; Vgl. Vera Nünig, Ansgar Nünig (Hrsg.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart: Metzler, 2004, S. 17ff.

<sup>158</sup> Hier und unten: Vera Nünig, Ansgar Nünig (Hrsg.), *Erzähltextanalyse*, S. 17ff; Über Stimme als zentralen Begriff der Narratologie auch bei Birgit Wagner, „Erzählstimmen und mediale Stimmen. Mit einer Analyse von Assia Djebars. Erzählung *deux femmes d'Algier*“, in: *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*, hrsg. v. Sigrid Nieberle und Elisabeth Strowick, Köln u.a.: Böhlau, 2006, S. 141–159.

<sup>159</sup> Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority*, S. 6.

<sup>160</sup> Genette Gérard, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Oxford: Cornell, <sup>2</sup>1980, S.47ff.

<sup>161</sup> Mary Ann Doane, „Film and the Masquerade. Theories and the Female Spectator“, in: *Feminist Film Theory. A Reader*, hrsg. v. Sue Thornham, New York: Edinburgh Univ. Press, 1999, S. 131–145; Julia Griem, Eckart Voigt-Virchow, „Filmnarratologie. Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalyse“, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, hrsg. v. Vera Nünig und Ansgar Nünig, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002, S. 155–183.

der Handlung.<sup>162</sup> In diesem Kontext benutzt man zwei Begriffe – male gaze (männlicher Blick) und female gaze (weiblicher Blick). Den Begriff „male gaze“ prägte in ihrem Artikel Laura Mulvey<sup>163</sup>. Er basiert auf einem Konzept der Filmnarration, bei dem der Blick auf die weibliche Figur aus der privilegierten Position, quasi von oben nach unten, gezeigt wird.<sup>164</sup> Den Begriff „female gaze“ verwendet man dagegen, um diese voyeuristisch empfundene „Relation zwischen Betrachter und betrachtetem Objekt“ von oben nach unten zu kritisieren.

Die Wahrnehmung und die Beschreibung von Räumen nimmt in der Erzähltheorie einen wichtigen Platz ein.<sup>165</sup> Darunter versteht man die Darstellung, wie die Räumlichkeiten von einer Erzählinstanz im Text wiedergegeben werden. Als traditionell männlich konnotierte Wahrnehmung kann man die „Überblickperspektive“ bezeichnen. Besonders prägend dabei sind eine Wahrnehmung von einem erhöhten „Standpunkt“ und die „Panorama-artige Erfassung“ des Raums. Für eine weiblich konnotierte Erzählperson charakteristische Wahrnehmungsmuster sind in der Regel „Wirklichkeitsausschnitte“; für die Raumdarstellung bedeutet das das „Nah-Sehen“, die Aufmerksamkeit für Details oder die große Bedeutung der Wiedergabe der Stimmung und Atmosphäre.

Solche Erzählpositionen sind Teil der erzählerischen Vermittlung im Text. Die einzelnen Perspektiven existieren im Text nicht isoliert voneinander, sondern ergänzen sich gegenseitig. Diesen Aspekt des Textes kann man mithilfe der Perspektivenstruktur untersuchen.<sup>166</sup> Das Konzept der Perspektivenstruktur teilt sich im geschlechtsspezifischen Kontext in zwei Richtungen: Eine „geschlossene“ Perspektive zeichnet sich durch die Vermeidung der Meinungsunterschiede durch stark ausgeprägte Hierarchisierung und „Homogenisierung der einzelnen Perspektiven“<sup>167</sup> aus. Die „offene“ Richtung kennzeichnet sich durch die Heterogenität der unterschiedlichen Erzählpositionen im Text und schafft damit eine gleichberechtigte „nebeneinander existierende“ Multiperspektivität des Erzählens.<sup>168</sup> In dem Artikel „Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung“ warfen die Autorinnen die Frage nach der Rolle der Multi-

---

<sup>162</sup> Vgl. Gaby Allrath, Marion Gymnich, „Neue Entwicklungen in der gender-orientierten Erzähltheorie“, in: *Erzähltextanalyse*, S. 35–37.

<sup>163</sup> Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen* 16.3 (1975), S. 6–18.

<sup>164</sup> Gaby Allrath, Marion Gymnich, „Neue Entwicklungen“, in: *Erzähltextanalyse*, S. 36.

<sup>165</sup> Vgl. dieser Absatz bei Natascha Würzbach, „Raumdarsstellung“, in: *Erzähltheorie*, S. 65; Mehr dazu: Ina Schabert, „The Authorial Mind and Questions of Gender“, in: *Telling Stories. Studies in Honour of Ulrich Broich on the Occasion of his 60<sup>th</sup> Birthday*, Amsterdam, hrsg. v. Elmar Lehman und Bernd Lenz, Philadelphia: Grüner, 1992, S. 312–328.

<sup>166</sup> Vgl. Gaby Allrath, Carola Surkamp, „Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung“, in: *Erzähltextanalyse*, S. 160ff.

<sup>167</sup> Ebd., S.162.

<sup>168</sup> Ebd.

perspektivität in Bezug auf die geschlechtsspezifische erzählerische Inszenierung auf.<sup>169</sup> Interessanterweise zählt die Vermehrung der narrativen weiblichen Stimmen, die zu einer bestimmten Zeit oder in bestimmten Kulturen marginalisiert wurden, aus der Sicht einer geschlechterkritischen Erzähltheorie als Aspekt der Multiperspektivität. Auf formaler Ebene bewirkt die Wendung der Erzählverfahren, dass die Frauen nicht nur als „Objekt“ der Beschreibung im Text dargestellt werden, sondern die Gelegenheit bekommen, ihre eigene Geschichte aus der „Ich“-Perspektive zu erzählen.<sup>170</sup>

Ein wichtiger Aspekt der Multiperspektivität ist die Funktionalisierung der Beziehungen zwischen den Geschlechtern. Die umgekehrte Hierarchisierung der Stimmen im Text (von Mann – Frau zu Frau – Mann) führt zur Umdeutung der traditionellen Verteilung der sozialen Rollen zwischen Mann und Frau und ermöglicht dadurch die kritische Betrachtung der „Stabilität“ der Geschlechteridentitäten. Durch die Multiperspektivität findet sich im literarischen Diskurs das Neben- und Gegeneinander unterschiedlicher Geschlechtervorstellungen.<sup>171</sup> Ein anschauliches Beispiel dafür ergibt Michail Bachtins<sup>172</sup> Theorie der „Stimmlichen Polyphonie“, die von den Autorinnen so mit der Theorie der Gender-Performativität von Judith Butler<sup>173</sup> in Einklang gebracht wurde.<sup>174</sup> Die Richtung der Darstellung bei einem „polyphonen Roman“ liegt einerseits in der dialogischen Struktur des Charakters der einzelnen Figur, andererseits in der dialogischen Beziehung zwischen mehreren Positionen, berichtete Reinhart Meyer-Kalkus über Michail Bachtins Analyse von Fjodor M. Dostojewskis Romanen.<sup>175</sup> Nach Butlers Theorie entsteht die Identifikation des Geschlechtes in der Korrelation zueinander: Das Geschlecht positioniert sich weder biologisch-materiell oder transzendental, sondern durch ein Spiel verschiedener Geschlechterrollen und sozialen sowie kulturellen Konstellation, die dadurch produziert sein können.<sup>176</sup>

---

<sup>169</sup> Ebd., S. 163.

<sup>170</sup> Ebd., S. 167.

<sup>171</sup> Vgl. Gaby Allrath, Carola Surkamp, „Erzählerische Vermittlung“, in: *Erzähltextanalyse*, S. 168.

<sup>172</sup> Mehr dazu: Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München: Hanser, 1971; Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste*, S. 136ff.

<sup>173</sup> Mehr dazu: Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge: London, 1990.

<sup>174</sup> Gaby Allrath, Carola Surkamp, „Erzählerische Vermittlung“, in: *Erzähltextanalyse*, S. 168f.

<sup>175</sup> Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste*, S. 136ff.

<sup>176</sup> Ebd., S. 169.

### 3.2.3 Ausblick und die Methode der Arbeit

Im Abschnitt „Aspekte der Analyse und Methode der Arbeit“ wurden bereits einige wichtige Aspekte der vorliegenden Masterarbeit geschildert. Zunächst widmete sich das Kapitel „Stimmphysiognomie. Herta Herzogs Begriff des „Stimmerlebnisses“ und Karl Bühlers Konzept des Lautgestalt des Wortes“ den methodologischen Überlegungen der Stimm- und Sprachforschung in Bezug auf das Konstrukt der Stimme. Im Kapitel 1.2 wurde festgestellt, dass die Stimme als ästhetisches Objekt eine breite Palette der Rezeptionsmöglichkeiten aufweist. Es ist jedoch offensichtlich, dass beide Zugänge – die psycho-physiologische Erklärung der Stimmwirkung, aber auch der phänomenologisch-ästhetische Zugang – ein „System“ der Stimmreflexion und der stimmlichen Analyse bilden.

Die sechs musikalisch-akustischen Eigenschaften drücken die Eigenschaften der Person aus und sind „Indikatoren“ der Verkörperung einer Figur. Bis jetzt wurde in den Arbeiten, die sich mit der Stimme auseinandergesetzt haben, die „Konstruktion“ dieser Hörfigur nur unsystematisch dargestellt. Mithilfe von Herzogs Kriterien der Stimme kann man hingegen die „Verkörperte Stimme“ strukturiert untersuchen. Die relevanten Dimensionen der Stimme werden in den wichtigen Szenen, in denen die Protagonist\*innen im Hörspiel auftreten, in Protokollen beschrieben. Dabei verfolgen diese Protokolle das Ziel, die Hörfigur aufgrund der stimmphysiognomischen Aspekte festzuhalten. Die interpretative Analyse der Hörfigur trägt dabei nicht die Aufgabe, die reale Person der Künstlerin mit der Hörspiel-Figur zu vergleichen, sondern hat das Ziel, den von den Komponist\*innen ausgewählten Modus des Erzählens über diese Person nachzuvollziehen. Dadurch soll eine Erkenntnis darüber entstehen, wie und mit welchen Mitteln die Stimme als kompositorisches Material in der akustischen Realisation eingesetzt wird. Bei dieser Analyse muss man aber auch bedenken, dass das Medium „Radio-Stimme“ bei Herzog keine ausreichende Rezeption bekommen hat, und daher mithilfe zeitgenössischer Konzepte über die Stimme, bzw. über die Radio-Stimme ergänzt werden muss.

Im Kapitel 3.2. „Stimme und Inszenierung des biografischen Erzählens“ wurde der Begriff der Frauenbiografie sowie das Verhältnis zwischen Narration und Gender aus der literaturwissenschaftlichen Perspektive betrachtet. Die Biografie ist eine narrative Konstruktion in Bezug sowohl auf das Geschlecht als auch auf die Vorstellung der biografischen Figur, der Zeit, der Perspektive des Erzählens und den Räumen. Die Literaturwissenschaft betrachtet das Erzählen als eine Form von „doing gender“, wobei die Stimme ein zentraler Begriff ist. Die Narration als eine Art der Realisation der Biografie schafft einen wichtigen intermedialen Schnittpunkt für die Methode dieser Arbeit. Die Stimme im Hörspiel ist eine „tragende Kraft“ der Konstruktion des Hörspiels. Im Hörspiel trägt die Stimme als kompositorisches Material

mehrere Funktionen in der Gesamtkomposition: sie ist gleichzeitig die Verkörperung der Hauptprotagonistin (der Künstlerin) und die künstlerische Rezeption der Komponistin dieser realen Person. Die Stimme (auch in Verbindung mit anderen Elementen des Hörspiels) erzählt eine Geschichte über die Künstlerin und ihre Tätigkeit und bildet eine „akustischen Welt“.

Durch literaturwissenschaftlich begründete Parameter der Erzähltheorie, insbesondere die Aspekte der Gender-Konstruktion im Text, und die Besonderheiten der Komposition im Hörspiel kann man feststellen, dass die Stimme in der Inszenierung der Körper und Hörfiguren eine wichtige Rolle spielt. Außerdem konstruiert die Stimme einen bestimmten Blickwinkel des Erzählens („female“ oder „male gaze“), eine bestimmte Raum-Vorstellung und bestimmte Perspektivmerkmale.

Das Hörspiel kann man als eine neue Form der zeitgenössischen Realisation von Frauenbiografien verstehen, weil es unterschiedliche Lesarten der Biografie durch die Hörwahrnehmung der klanglichen und stimmlichen Ereignisse provoziert und die Rezipient\*innen zur aktiven Teilnahme in der Konstruktion der Biografie motiviert. Dabei bringt der musikwissenschaftliche Aspekt der Komposition mit der Stimme im Hörspiel neue Möglichkeiten der intermedialen Analyse des Genres.

Die stimmlichen Eigenschaften kann man in Bezug auf die Inszenierung des biografischen Erzählens im Hörspiel analysieren; dafür benötigt man sowohl Herzogs Konzept über den Ausdruck der Stimme als auch die Idee der Gesamtkomposition im Hörspiel als einem narrativen Konstrukt des biografischen Erzählens (siehe Tabelle 1 im Anhang 8.1.). Darunter versteht man die Korrelation zwischen den instrumentalen Teilen und den Geräuschen mit der Stimme: Wann und wo wird die Stimme eingesetzt? Welche Eigenschaften der Stimme (und der Hörfigur) werden durch den Einsatz des instrumentalen Teils unterstützt oder nicht? Wie realisiert sich durch die Zusammenführung der Elemente des Hörspiels der Raum, die Zeit und die Topoi der Kunstwelt der Protagonistinnen, oder mit anderen Worten, die akustische Frauenbiografie? Welche Räumlichkeiten sind im Hörspiel durch die Stimme eingeführt und wie konstruieren sie die Darstellungsweise der Protagonistinnen? Aus welchem Blickwinkel und aus welcher Perspektive erklingt die Stimme? Wie konstruiert sich die akustische Perspektive des biografischen Erzählens?



## 4 Analyse der Hörspiele

### 4.1 Helga Pogatschars „Weiter in die Nacht. Terminkalender 1937–1939“

#### 4.1.1 Über das Hörspiel

Das Hörspiel ist im Jahr 2014 als Produktion des Bayerischen Hörfunks entstanden. Die zeitgenössische Komponistin für gegenwärtige klassische Musik und Deutsche Electronic-Avantgarde Helga Pogatschar komponierte für das Stück, ist aber auch gleichzeitig Regisseurin des Hörspiels. Die Stimmpartie setzen zwei Sprecherinnen um – Judith Adlhoch (Fernsehmoderatorin, Produzentin, Drehbuchautorin und Regisseurin) und Katharina Franck (Sängerin, Songwriter und Autorin). Die instrumentalen Teile werden durch das „Pelaar Quartett“ aufgeführt: Joe Rappaport (1. Violine), Luciana Beleaeva (2. Violine), Gunter Pretzel (Viola) und Graham Waterhouse (Violoncello). Neben den Stimmen und den instrumentalen Teilen des Streichquartetts treten im Hörspiel auch einzelne Geräusche sowie eine verarbeitete Computer-Stimme (als eine Art Ansage) auf.

Im Interview mit der Komponistin (siehe die Transkription im Anhang 8.2.1) sind unter anderem verschiedene Merkmale der Produktion des Hörspiels zur Sprache gekommen. So ist es beispielsweise im Zusammenhang mit der Fragestellung der Masterarbeit wichtig, dass die instrumentalen Teile des Hörspiels nach dem Text entstanden sind. Diese kompositorische Vorgehensweise deutet an, dass es sich bei diesem Hörspiel um einen Vertreter des neuen biografischen Kunst-Hörspiels handelt, bei dem der Text die Grundlage darstellt. Diese Vermutung muss man aber nach der detaillierten Untersuchung der Komposition überprüfen.

In Bezug auf die Arbeit mit Stimmen als einem kompositorischen Material erklärt die Komponistin ihre Kompositions-Methode wie folgt: Zunächst hat sie selbst den ganzen Text der Sprecher\*innen mit der Musik aufgenommen, um zu wissen, wie lang einige Teile sind, welche Momente beim Sprechen besonders wichtig sind, wo und wann Pausen eingesetzt werden sollten und wie die Stimme erklingen muss. Einige instrumentale Teil des Hörspiels wurden extra für das Hörspiel komponiert, andere der Komposition „Erratischer Block“ für Streichquartett<sup>177</sup> entnommen.

Die literarische Vorlage für das Hörspiel basiert auf den Terminkalendern der Berliner Dadaistin Hannah Höch (1889–1978), dessen Textcollage für das Hörspiel durch Herbert Kapfer erstellt wurde.<sup>178</sup> „Weiter in die Nacht“ entstand im Kontext einer Hörspielreihe, die

---

<sup>177</sup> Helga Pogatschar, *Erratischer Block für Streichquartett*, Starnberg: KlangMueller, 2010.

<sup>178</sup> Hannah Höchs Terminkalender, die den Ausgangspunkt für das Hörstück bilden, sind in sechs Bänden Archiv-Edition Hannah Höch. Eine Lebenscollage (1989–2001) veröffentlicht. Herbert Kapfer verweist besonders auf den zweiten Band des Buches. Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst,

sich mit Texten und Autor\*innen der frühen Moderne auseinandersetzt. Im Rahmen der Reihe sind folgende Stücke entstanden: „Kurt Schwitters: Die Ursonate“ (1989), „Richard Huelsenbeck: Verwandlungen“ (1994), „Richard Huelsenbeck: Azteken oder die Knallbude“ (1997), „Walter Serner: Die Tigerin“ (1999 und 2015), „Filippo Tommaso Marinetti: Mafarka der Futurist“ (2002), „Raoul Hausmann: HYLE – Ein Traumsein in Spanien“ (2007), „Carl Einstein: Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders“ (2012), „Walter Serner: Letzte Lockerung“ (2012), „Oskar Panizza: Das Liebeskonzil“ (2014), „Andreas Thom: Baal“ (2016) sowie „Hugo Ball: Tenderenda der Phantast“ (2016).<sup>179</sup>

Herbert Kapfer bezeichnet das Hörspiel als „Hörstück für Sprechstimme und Streich-quartett in acht Sätzen.“<sup>180</sup> Die acht Sätze haben folgende Titel: Erster Unfall, Zweiter Unfall, Fluchtversuch, Dritter Unfall, Vierter Unfall, Fünfter Unfall, Sechster Unfall, Benzin. Das Hörspiel deckt die Jahre 1937–1939 ab, in denen Höch mit ihrem Ehemann Kurt Heinz Matthies durch das nationalsozialistische Deutschland fährt. Sie beschreibt, welche Städte sie erreichen, welche Ausstellungen oder Kinos sie besuchen und welchen Leuten sie begegnen. Der Text des Terminkalenders ist nach Daten und Jahren gegliedert. Man trifft Beschreibungen sowohl von Städten und Technik (Heinz ist ein Vertreter von Maschinenbau- und Rüstungsunternehmen<sup>181</sup>), als auch der Natur. Fast in jedem Teil des Hörspiels passiert mit den Reisenden ein Autounfall, was Höch auch in ihrem Terminkalender dokumentiert. Als letzte Episode des Hörspiels beschreibt die Künstlerin den Anfang des Zweiten Weltkrieges.

Die Reise ist in dem Terminkalender berichtsmäßig gefasst. Die literarische Vorlage von Höch ist sprachlich speziell aufgebaut: Es sind kurze, knappe Sätze, in denen der Satzbau oft gerafft organisiert ist. Höch lässt häufig die infiniten Verbformen aus und baut die Sätze ohne Personalpronomen. Diese Konstruktionen erinnern an einen künstlerischen, performativen Umgang mit dem Text. Die Künstlerin ist bei der Beschreibung der Ereignisse sehr sparsam mit Worten und drückt sich auch emotional zurückhaltend aus; dadurch entwickelt sie eine besondere, künstlerisch gestaltete Stimme in ihren Kalendern. Wenn man die literarische Vorlage betrachtet, ist die genderorientierte Erzählweise im Hintergrund des Textes von Bedeutung. Hannah Höchs Stil kann man als Versuch verstehen, ihre eigene Geschichte als

---

Photographie und Architektur (Hrsg.), *Hannah Höch: Eine Lebenscollage, Band II. 1921–1945*, 2. Abteilung: Dokumente, bearb. von Cornelia Thater-Schulz; Ralf Burmeister und Eckhard Furlus, Berlin: Gerd Hatje, 1995, S. 575–636.

<sup>179</sup> Vgl. Kapfer, *sounds*, S. 243.

<sup>180</sup> Ebd., S. 242–243.

<sup>181</sup> Hörspiel und Mediakunst, „Hannah Höch. Weiter in die Nacht. Terminkalender 1937–1939. Komposition: Helga Pogatschar“, in: *Hörspiel und Mediakunst Bayern*, URL: <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-hoech-weiter-in-die-nacht-100.html>, Stand: 27.08.2019.

Frau und Künstlerin zu vermitteln: Man erhält kein Panorama oder allgemeine Bilder über die Reise, sondern konkrete einzelne Ereignisse von einem Tag zum nächsten.

#### 4.1.2 Hannah Höch und Berliner Dadaismus

Die Dadaisten waren der Überzeugung, dass der Weg der modernen Kunst nur darin bestehen kann, mit der alten Gesellschaftsordnung und alten Kunst radikal zu brechen. So stellten sie die extravaganten Kabinette der „Ersten Internationalen Dada-Messe“ (1920) vor, die als die ersten Ausstellungen des Dadaismus gelten. In diesen Ausstellungen sollten die Besucher die Antwort auf die Frage „Was bedeutet Dada als ‚Station der Moderne‘?“<sup>182</sup> finden. In dem bekannten Werk „Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauch-Kulturepoche Deutschlands“ (1919–1920) beantwortete Hannah Höch als einzige Frau unter den siebenundzwanzig an der „Dada-Messe“ beteiligten Künstler\*innen diese Frage in eigener Manier der Fotomontage. Wie Dech anmerkte, kann jeder Betrachter in diesem Werk „ein anderes Bild sehen.“<sup>183 184</sup>

Hannah Höch gilt gemeinsam mit Raoul Hausmann (1886–1971) als Erfinderin der Fotomontage-Technik, bei der unterschiedliche einzelne Teile, Ausschnitte, Texte, Abbildungen und Fotografien nach einem bestimmten Konzept zusammen erscheinen. Im „Schnitt mit dem Küchenmesser“ kann man einzelne Menschen und Massen, unterschiedliche weibliche, männliche und sogar anthropomorphe Figuren, Elemente der Technik und des Maschinenbaus, bekannte Politiker sowie Anspielungen an Künstler\*innen und Prominente, aber auch unbekannte Menschen beobachten. Eine besondere Rolle spielt im „Schnitt“ die Technik, allgemein als ein bestimmtes Dada-Motiv und als persönliche Aussage Höchs. Zu sehen sind in der Komposition unter anderem Räder, Gummireifen und Röhren. Dech deutete an, dass gerade die Technik, und insbesondere „Transport- und Verkehrsmittel sowie apparative und maschinelle Bauteile“<sup>185</sup> präzise Objekte von Höchs Kunst-Konzept sind. Die Künstlerin schuf ihre Montage aus mehr als 130 vorgefertigten Elementen und platzierte neben den Prospekten mit „schriftlichen Parolen“ des Dada (Buchstaben oder einzelne Wörter) auch Zeitungsausschnitte.<sup>186</sup>

Die Montage als Teil der dadaistischen künstlerischen Methode wurde von den Dadaisten als avantgardistisches Prinzip gegenüber den traditionellen Techniken verstanden. Entstanden

---

<sup>182</sup> Hier und unten orientiert sich der Abschnitt an dem Text von Julia Dech, *Hannah Höch. Schnitt mit dem Küchenmesser. DADA – Spiegel einer Bierbauchkultur*, Fr. a.M: Fischer, 1989, S. 5–46. Hier, S. 6.

<sup>183</sup> Julia Dech, *Hannah Höch*, S. 15.

<sup>184</sup> Die Bilder kann ich leider nicht veröffentlichen, aber im Anhang-Verzeichnis finden Sie Links und Literaturangaben, wo man die Bilder anschauen kann (Siehe Anhang 8.3.)

<sup>185</sup> Ebd., S. 16–17.

<sup>186</sup> Ebd., S. 26.

im Kontext der Mechanisierung der Gesellschaft, der Erfahrung des Ersten Weltkriegs und der Revolution spiegelt die Dada-Montage die Zusammenbrüche der Gesellschaft.<sup>187</sup>

Diese Erschütterung, den Schock, machten die Dadaisten zu ihrem ästhetischen Prinzip<sup>188</sup>; Höch entwickelte das in ihrer Montage weiter. „Für die Künstlerin sollten diese Elemente [die technischen Elemente, E.W.] die motorische Triebkraft der Zeit anfangs der zwanziger Jahre symbolisieren.“<sup>189</sup> Hannah Höch hat „die Kraft und auch die Funktionsweise der Maschine mit ihren eigenen Impulsen identifiziert, mit ihren eigenen motorischen Empfindungen.“<sup>190</sup> Die Bewegung und die Unruhe betreffen in ihrer Collage in erster Linie die weiblichen Figuren. Hannah Höchs Frauen bewegen sich im Tanz, machen immer wieder Schritte oder lösen sich ganz von der Erde – so zeigt die Künstlerin ihre Interpretation des „Weiblichen“ im 20. Jahrhundert: eine Frau, die die Welt verändern kann. Oft sind die weiblichen Figuren quasi fixiert in einem Augenblick und halten sich nur durch die dynamische Körperbewegung in Balance.<sup>191</sup>

Das Zusammenspiel von Höchs Gedanken über die Rolle der Frau in der modernen Kunst und Gesellschaft und die allgemeine Dada-Ästhetik des Schocks organisiert sich durch chirurgische Veränderungen der menschlichen Körper, die in ihrem Bild theatralisierend und puppenähnlich erscheinen.<sup>192</sup> Die Inszenierung des Körpers setzte Höch außerdem in ihren Dada-Puppen um, die sie das erste Mal auf der „Dada-Messe“ ausstellte, („Zwei Dada-Puppen“) und die immer wieder in ihren Werken auftauchen. Die Menschen sind in den Kompositionen wie Puppen montiert und symbolisieren in den unterschiedlichen Konzepten jeweils etwas anderes. Im Interview mit Suzanne Pagé erklärte Hannah Höch anhand des Aquarells „Er uns sein Milieu“ (1919), dass in dem Gemälde die Natur (gezeigt durch Pflanzen unter einer Glasglocke) mit der Kultur (im Hintergrund dargestellte Bauwerke wie der Eiffelturm) und mit dem Menschen in einem Zusammenhang dargestellt ist.<sup>193</sup> In dieser Beschreibung von Hannah Höch spürt man die wichtigen Konzepte, die sie in ihrer Kunst interessierten: die Natur, die Kultur, die Technik und die Menschen, die die Gesellschaft und die Kultur konstruieren.

---

<sup>187</sup> Ebd., S. 27–28.

<sup>188</sup> Vgl. Reinhart Mayer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste*, S. 206f.

<sup>189</sup> Eberhard Roters, „Referate d. Arbeitswoche in Nürnberg vom 29.3. - 3.4.1968“, in: *Prinzip Collage*, hrsg. v. Franz Mon und Heinz Neidel, Berlin: Neuwied, 1968, S. 43ff.

<sup>190</sup> Ebd., S. 43.

<sup>191</sup> Julia Dech, „Balance und Spirale - Künstlerischer Ausdruck weiblicher Identität / Epochal-Montage / Lebenscollage: Zwei Brennpunkte in Hannah Höchs Werk“, in: *Da - da - Zwischen - Reden zu Hannah Höch*, hrsg. von Julia Dech und Ellen Maurer, Berlin: Orlanda Frauenverlag, Berlin, 1991, S. 26–46.

<sup>192</sup> Ebd., S. 47.

<sup>193</sup> Pagé, Suzanne, „Interview mit Hannah Höch“, in: *Hannah Höch. Collagen, Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen*, hrsg. von der Nationalgalerie Berlin und den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin: Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, S. 27–28.

In den 30er Jahren verließen viele Bekannte und Freunde von Höch Deutschland; sie selbst zog sich nach einer schweren Schilddrüsenoperation (1934) aus dem aktiven Kulturleben zurück. Seit dieser Zeit bekam sie immer wieder gesundheitliche Probleme. Auch die Diffamierung ihrer Kunst als „entartet“ und das damit einhergehende Verbot künstlerischer Tätigkeit in diesen Jahren wirkte sich verschlechternd auf ihren gesundheitlichen Zustand aus.<sup>194</sup> Die Reise, die sie mit Kurt Heinz Matthies in den 30er Jahren unternimmt, und die seelischen Brüche der Künstlerin spiegeln sich in Werken wie „Der Unfall“ (1936), „Siebenmeilenstiefel“ (1937) oder „Resignation“ (1938) und auch in den späteren Werken wie „Am Tränenpfuhl“ (1956) oder „Ausmontierte Seelen“ (1958), die „grelle Künstlichkeit von Autolack, Folien oder Plastik“ ausstrahlen.<sup>195</sup>

#### 4.1.3 Analyse der Teile

##### *Erster Unfall* (0:21 bis 2:22 Min.)

Die ersten drei Teile des Hörspiels, „Erster Unfall“, „Zweiter Unfall“ und „Fluchtversuch“, bilden die Umsetzung des Terminkalenders von 1937.<sup>196</sup> Der erste Teil beginnt mit „weißem Rauschen“, nach einem Umschalt-Geräusch (als ob jemand einen Schalter betätigt hätte) folgt die Ansage: „Erster Unfall“. Die Stimme, die die Titel der Unfälle im Hörspiel ansagt, erscheint als festes Muster immer wieder. Im Interview gab die Komponistin an, dass diese Stimme von ihr selbst stammt (siehe Anhang 8.3.1). Die Spur der Stimme ist auf Tonband gesprochen; durch die Pausen bemerkt man außerdem, dass die Stimme quasi „montiert“ in der Aufnahme ist. Man kann es daher als eine Anspielung auf eine „Erzähl-Person“ interpretieren.

Die verarbeitete Stimme einer jungen Frau unterteilt die Tage durch die Ansage des jeweiligen Datums. Das aktuelle Reiseziel, wie „Nach Dresden. Weiter bis Stuppen“, wird mit einer speziell verarbeiteten Computer-Stimme, ähnlich einer Bahnhofs-Ansage, angegeben. Die Zuhörer\*innen erkennen diese automatisierte Stimme und dank der akustischen Assoziation ergibt sich in der akustischen Erzählung ein weiterer Raum, der des Bahnhofs. Die Stimmen sind in der Regel nacheinander gesprochen und wechseln sich immer wieder ab. Dieses Kompositionsmuster wiederholt sich im Laufe des Hörspiels und verweist auf die Idee der Montage, die in der speziellen Art der Stimmwechsel realisiert ist (0:01:05 bis 0:01:36).

---

<sup>194</sup> Vgl. Doris Hermanns, „Hannah Höch“, in: *FemBio. Frauen. Biographieforschung*, URL: <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/hannah-hoech/>, Stand: 27.08.2019.

<sup>195</sup> Catrin Lorch, „So wird endlich die ganze Schönheit von Dada sichtbar“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 7. 02.2016, URL: <https://www.sueddeutsche.de/autoren/catrin-lorch-1.1143294>, Stand: 27.08.2019

<sup>196</sup> „Helga Pogatschar. Erratischer Block für Streichquartett, Videoschnitt bienalle“, hochgeladen von KlangMueller Verlag vom 08.04.2013, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X0a3aQnyEdc>, Stand: 19.08.2019.

Außerdem gibt es noch die Stimme einer „älteren“ und die einer „jüngeren“ Frau. In der Komposition des ersten Unfalls hört man mehrere Brüche der allgemeinen Bewegung der Stimmen. Beispielsweise, wenn die „ältere“ Stimme beschreibt, wie Heinz klettert: „[...] Es ist schon schlimm, der Ausübung dieser Leidenschaft beiwohnen zu müssen. Wie gebannt muss man stundenlang mit starrem Genick jeder Bewegung folgen.“<sup>197</sup> Auf den letzten Worten „jeder Bewegung folgen“ steigt die „jüngere“ Stimme mit dem Text: „Immer auf einen Absturz gefasst - Es ist schon schlimm“ ein, sodass beide Stimmen parallel erklingen. Danach folgt der nächste Bruch im Verlauf der Stimmen. Vor dem Schluss des ersten Teils klingen die Stimmen durch das gesteigerte Tempo und das stimmliche *tutti* als eine Stretta, mit der die Komponistin eine Kulmination in diesem Teil schafft. Nach dieser Stretta passiert der tatsächliche Unfall mit einem Kind: „Ein fünfjähriger Junge ist in den Wagen gelaufen [...]“.<sup>198</sup> Die Beschreibung des Unfalls gibt die „jüngere“ Stimme auf *p*, man hört, dass sich die Wiedergabe der Stimme im Vergleich mit der vorherigen Artikulation verändert hat. Während vorher die „jüngere“ Stimme mit einer „Bestätigungs-Intonation“, fast ohne Pausen zwischen den Sätzen, redet, findet die Beschreibung des Unglücks mit dem Kind mit einer fragenden Intonation „nach oben“ statt. Das Wort „kaputt“ ist durch Pausen markiert, es entsteht ein inhaltlicher Akzent auf dem „zerbrochenen“ Zustand des Kindes und des Autos.

Danach kommentiert Hannah Höchs Hörfigur ihren ermüdeten Zustand: „ich völlig erledigt, Heinz aber keine Schuld“<sup>199</sup>; in der Stimme hört man allerdings keine Müdigkeit, beispielsweise wegen der besonderen Behauchung in der Stimme. Diese spricht weiter und gibt eine quasi mechanische Beschreibung des Unfalls, emotionslos. Diese Emotionslosigkeit der Stimme bezeichnet eine besondere Rolle dieser Partie im Hörspiel. Sie illustriert nicht den Text, sondern hat eine andere Intension, als Teil des ästhetischen Konzeptes in der Komposition über Hannah Höch, was in den nächsten „Unfällen“ deutlich wird.

Dieser Teil endet mit der Beschreibung eines Aquarells mit Wiesenblumen durch die „ältere“ Stimme. Die Stimme kommt in dieser Schlussbeschreibung quasi aus dem Bauch der Sprecherin, sie ist tiefer und erzeugt so eine kurze Beruhigung in der Stimme. Bei der Benennung der Blumen kehrt die Stimme zu dem trockenen „Kommentar-Modus“ zurück. Diese stimmliche Inszenierung charakterisiert die Hörfigur von Höch als künstlerische Person, die in der Natur und der Malerei ihre innere Ruhe finden kann.

*Zweiter Unfall (2:25 bis 9:51 Min.)*

Der zweite Teil des Hörspiels wird instrumental, durch ein Streichquartett, begleitet.

<sup>197</sup> Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie (Hrsg.), *Hannah Höch*, S. 575–576.

<sup>198</sup> Ebd., S. 577.

<sup>199</sup> Ebd., S. 577.

Man hört einen fast ununterbrochenen Monolog der „jüngeren“ Stimme, die Daten werden durch die „jüngere verarbeitete“ Stimme angegeben. Diese montageartige Einführung der Daten erklingt akustisch aus der Entfernung. Wie auch im ersten Teil des Hörspiels bleibt die Stimme mechanisch vorgetragen, was das Gefühl eines tatsächlichen Terminkalenders vermittelt, in dem nur die Daten und Fakten mit pedantischer Genauigkeit notiert sind. Die Sphäre der Emotionen, dessen, was Höch spürt und erlebt, zeigt die instrumentale Begleitung.

Die instrumentale Begleitung beginnt als Auftakt zu der Stimme „Erster September. Morgens weg von Obernburg, wieder im (Oberen) Maintal.“<sup>200</sup> Das Streichquartett tritt in dieser zweiten Episode des Hörspiels insgesamt drei Mal auf. Zuerst begleiten die Streicher die „jüngere“ Stimme ohne Unterbrechung und erzeugen dabei eine Art der dynamischen Steigerung bis zur Kulmination, dem Unfall. Die Unterbrechung findet später mit dem Ziel statt, die Komposition formal zu gliedern (0:04: 53 bis 0:05:24 Min.). In dieser Zeit tritt der instrumentale „Vorhang“ ins Zentrum des Hörens. Außerdem folgt nach dem zweiten Unfall von Heinz, „Ein Taxi ist ihm in die Seite gefahren. Steuerseite ganz eingedrückt, Trittbrett weg. [...] Gott sei Dank niemand zu Schaden gekommen“<sup>201</sup>, eine umfangreiche instrumentale Episode.

Den Einstieg in den instrumentalen Teil bildet der tiefe Klang des Cellos. Der Rhythmus in Sechzehntel-Triolen und die immer wiederkehrenden kleinen Sekund- und Terz-Schritte imitieren einerseits die ständige Bewegung der Reisenden; andererseits ist die Melodie als zirkulierende Bewegung organisiert und schafft so einen monotonen, aufdringlichen Klang. Von dem Solo-Cello verschiebt sich die kreisende Bewegung in die Partie der Viola. Das Duett beginnt bei den Worten „Weiter durch den Bayerischen Jura“<sup>202</sup>. Diese Steigerung vom Solo zum Duett markiert die nächste Station in der Reise. Die dritte Stimme der zweiten Violine übernimmt den vom Duett erzeugten Klang im Rahmen einer kleinen Sekunde. Anschließend markiert sie den weiteren Ortswechsel, und zwar die Reise nach Ulm („[...] Orgel gehört. Spaziergang auf der Stadtmauer [...]“<sup>203</sup>). Das ganze Quartett erklingt im Moment des nächsten Ortswechsels nach Augsburg. Den Schluss des ersten Abschnitts bilden zwei Episoden: Zuerst beschreibt die „jüngere“ Stimme von Höch den Besuch in der Münchener Ausstellung „Entartete Kunst“: „viele Gesichter sind verschlossen [...]. Gesagt wird kaum ein Wort“. Umgehend nach der Ansage des nächsten Datums vermittelt die Stimme Höchs Kommentar über das Buch „El Hakim“ von John Knittel über einen Ägypter, der als Junge seine Reise durch

---

<sup>200</sup> Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie u.a. (Hrsg.), *Hannah Höch*, S. 587.Ebd., S.584.

<sup>201</sup> Ebd., S.584.

<sup>202</sup> Ebd., S. 584.

<sup>203</sup> Ebd., S. 585.

fast die ganze Welt beginnt und bei seiner Heimkehr an Tuberkulose stirbt. Diese zwei Stationen gibt die Stimme ohne Pause und ohne einen Unterschied in der Vortragsweise wieder. Nur am Ende der Beschreibung kommt die Intonation quasi zum Ende und man hört ein Ausatmen mit einer Pause am Schluss des Satzes. Nach diesen, im Vergleich mit den anderen sprachlichen Momenten des Monologs umfangreichen, Beschreibungen folgt eine zweite instrumentale Episode, zunächst ein Trio, das dann in ein Quartett übergeht. Die erste Geige hebt die höheren Töne hervor, sodass ein Riss im Gesamtklang der Streicher entsteht. Wie auch in der Stimme gibt es keinen Übergang zwischen dem Trio-Teil und dem Quartett. Die mechanische Vortragsweise spiegelt sich in der Spielart der Streicher. Durch diese Realisierung mit der Stimme und der instrumentalen Episode bekommt man den Eindruck, dass die Künstlerin die von den Nationalsozialisten konzipierte Ausstellung mit dem Tod der fiktiven Figur im Buch als zusammenhängende Episode wahrnimmt. Das Gefühl der verlorenen Heimat und des kranken Zustands der Gesellschaft, in der die Avantgarde-Kunst aufgrund rassistischer, politischer Einstellungen diskriminiert wird, verbindet sich in ihrer Vorstellung mit dem frühen Tod des Arztes in Ägypten.

Der letzte Abschnitt des Teils beginnt in der zweiten Violine solo, ohne die Stimme. Wenn die Stimme ihre Partie fortsetzt, geht der instrumentale Teil auf *pp*. Bis zum Ende des zweiten Teils des Hörspiels bleibt die Stimme zusammen mit dem instrumentalen Teil unverändert. Diesmal zeigen nicht die Stimmen, sondern das Streichquartett die dynamische Kulmination der Episode. Besonders hörbar sind die höheren Violinen, deren Melodie jetzt aus Achtel-Triolen besteht, die von zirkulierenden und „lästigen“ Sechzehntel der tieferen Stimmen begleitet werden. Zum Schluss verändert sich der Takt von 3/4 auf 2/4, es folgt eine Viertel-Pause und der „Zweite Unfall“ endet sehr rasch, akustisch abgebrochen.

#### *Fluchtversuch* (9:52 bis 13:29 Min.)

Der Fluchtversuch ist eine Miniatur aus den Stimmen mit einer Gesamtdauer von circa drei Minuten. In dieser rein stimmlichen Komposition gibt es kaum Geräusche und keine Musik, nur das veränderte „weiße Rauschen“ am Anfang. Die Komponistin führt außerdem in den mechanisch-akustischen Verlauf die Geräusche der Natur – Zikaden-Zirpen – ein. Dieses Geräusch tritt nicht offensiv auf, ist aber trotzdem deutlich hörbar und erklingt parallel zu dem „technischen“ Rauschen. Es führt so einerseits im Hörspiel den Raum der Natur ein. Andererseits verweist die Verbindung des technischen Rauschens und des Zikaden-Geräuschs auf ein künstlerisches Motiv von Höchs Malerei. In der Komposition sind folgende Stimmen beteiligt: die computerverarbeitete Stimme, die meistens die Richtung der Reise und die geographische Lage bezeichnet („Abends sieben Uhr dreißig von Berlin fort über Wittenberg.



Übernachtet in Dorf zwischen Wittenberg und Leipzig“<sup>204</sup>). Wie auch beim „Ersten Unfall“ klingt diese Stimme wie eine automatische Bahnhofs-Ansage. Die „ältere“ Stimme bekommt in diesem Teil im Vergleich mit dem „Zweiten Unfall“ eine führende Rolle in der Erzählung. Die „jüngere“ Stimme tritt nur an einzelnen Stellen auf. Besonders deutlich ist in diesem Teil die Idee der stimmlichen Montage markiert. Als Beispiel dafür dient die Episode, in der Hannah Höch versucht, vor ihrem Ehemann zurück nach Berlin zu fliehen (0:12:02 bis 0:12:16 Min.). Die Daten werden schließlich durch die verarbeitete „aus der Entfernung“ kommende „jüngere“ Stimme wiedergegeben. Im Kalender ist es auf folgende Art und Weise von Höch dokumentiert:

„5.11. Freitag

morgens in schöner Herbststimmung nach Mainleus gefahren, mehrere Zeichnungen gemacht. Ich zu Fuss zurück nach Clumbach.

Gegen Abend nach Bayreuth gefahren. Furchtbare Auseinandersetzung mit Heinz.

Ich wollte durchaus nach Berlin zurück fahren. War ihm schon mit meinem kl.[im Hörspiel „kleinen“ EW] Koffer entwischt. Er mich auf einer Strasse zufällig wiedergefunden. Übernachtet auf einem Dorf wo wir erst um Mitternacht ankamen [...]

7.11. [...] Nürnberg

Heinz ...“<sup>205</sup>

Im Hörspiel sind die einzelnen Teile nicht nach der Satzlogik des Textes gegliedert, sondern nach dem Konzept der akustisch-semantischen Bedeutung der Stimmen. Die vorkommenden Stimmen und die Reihenfolge der Einführung der Stimmen sind unten farbig markiert („jüngere Verarbeitete“ Stimme, „Jüngere“ Stimme, „Ältere“ Stimme, Computer-Stimme); Die Pausen sind ebenfalls gekennzeichnet.

„Fünfte

morgens in schöner Herbststimmung nach Mainleus gefahren, (ohne Pause) mehrere Zeichnungen gemacht. Ich zu Fuss zurück nach Clumbach, (ohne Pause)

Gegen Abend nach Bayreuth gefahren. (ohne Pause) Furchtbare Auseinandersetzung mit Heinz. (ohne Pause)

Ich wollte durchaus nach Berlin zurück fahren. War ihm schon mit meinem kleinen Koffer entwischt. (ohne Pause) Er mich auf einer Strasse zufällig wiedergefunden. Übernachtet auf einem Dorf wo wir erst um Mitternacht ankamen (ohne Pause)

Siebte. Nürnberg

Heinz ...“ (Pause)

Wie man aus der Grafik sieht, ist der erste Satz durch zwei Stimmen ohne Pause gesprochen. Dieser Satz verbindet zwei Bewegungsmuster von Höch: Einerseits spricht die „jüngere“ Stimme die Beschreibungen der „statischen Positionen“ in der Erzählung – wie die Herbststimmung, die furchtbare Auseinandersetzung und die Übernachtung – aus. Die „ältere“

<sup>204</sup> Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie u.a. (Hrsg.), *Hannah Höch*, S. 590.

<sup>205</sup> Ebd., S. 591.

Stimme ist andererseits in die Beschreibung der aktiven Standortwechsel involviert, wie die Fahrt nach Mainleus, das Zeichnen und der Fluchtversuch selbst.

Im weiteren Verlauf fließen die Stimmen ohne Unterbrechung ineinander, allerdings mit dem Unterschied, dass die beiden Partien der „jüngeren“ und der „älteren“ Stimme durchgehend zusammen montiert sind. Die beiden Arten von Hörs Positionen im Text – die Statik und die Dynamik – sind so akustisch in der Montage verbunden. Dabei spielt aber nicht nur die technische Montage, sondern auch die Arbeit der Sprecherinnen mit dem Atem eine wichtige Rolle. Wenn die einzelne Stimme zwei getrennte Sätze verbindet, beispielsweise die „ältere“ Stimme in den Sätzen „[...] mit meinem kleinen Koffer entwischt. Er mich auf einer Strasse zufällig wiedergefunden“, wird das durch den akustisch hörbaren Atemzug ermöglicht.

Am Ende der Episode sind in der „jüngeren“ Stimme die drei Punkte, die auf eine Ruhe- oder Gedanken-Pause hindeuten, hörbar. Bei dem Wort „Heinz“ lässt die Sprecherin den ganzen Atem heraus. Während der Pause hört man trotzdem noch die Präsenz der Stimme in dieser Ruhe. Dadurch wird klar, dass sich die Protagonistin gedanklich sehr mit dem Ehemann beschäftigt; die Stelle unterstreicht so die Bedeutung der Pausen und des Atems in der Organisation der stimmlichen Partie im Hörspiel. Mit dem „Fluchtversuch“ endet die Beschreibung des Jahres 1937. Mit dem „Dritten Unfall“ beginnt der Terminkalender 1938.<sup>206</sup>

#### *Dritter Unfall (13:30 bis 29:31 Min.)*

Wie auch im „Zweiten Unfall“ hat die „jüngere“ Stimme im „Dritten Unfall“ eine Monolog-Partie, die durch die automatische Ansage der Daten mit der verarbeiteten Stimme unterbrochen wird.

Am Anfang des Abschnitts erklingt eine instrumentale Episode des Streichquartetts. Die Melodie der Streicher hat hier im Vergleich mit dem „Zweiten Unfall“ einen anderen Duktus (0:13:52 bis 0:15:27 Min.) durch die chromatisch absteigende Linie der ersten Violine. Der Rhythmus ist unverändert, die Sechzehntel-Triolen des Cellos wiederholen sich, was wiederum den motorischen Gestus des Klangs unterstützt. Jedoch merkt man, dass die energetische Bewegung der Melodie einen anderen Charakter als am Anfang des zweiten Teils des Hörspiels bekommt: Es ist dieselbe kreisende Bewegung, die die Reise und Unruhe charakterisiert, aber aufgrund des Aufbaus der Klangfläche stellt diese Musik eine Art der Erneuerung dar.

Die Komposition dieses Teils besteht aus drei thematischen Blöcken. Der erste Abschnitt beschreibt den kränklichen Zustand der Künstlerin und die Heirat von Hannah Höch und Kurt Heinz Matthies, mit der der Abschnitt endet (0:13:49 bis 0:20:28 Min.). Die „jüngere“ Stimme, die das Geschehen gemeinsam mit dem instrumentalen Teil wiedergibt, bleibt unverändert

---

<sup>206</sup> Ebd., S. 596–613.

mechanistisch wie früher im Hörspiel. Ein markanter Wechsel im Vortrag der Stimme findet nur bei den Worten „Nachgedacht über neues Bild: ‚Wir wandeln auf und ab‘ ??“<sup>207</sup> (0:16:57 bis 0:17:07 Min.) statt. Die fragende Intonation der Stimme am Ende des Satzes verändert die Plastik des stimmlichen Verlaufs auffällig. In diesem Satz ist einerseits durch die Sprache das Motiv des Wandels und der Bewegung der Protagonist\*innen angedeutet, andererseits spürt man durch die fragende Intonation die philosophische Verzweiflung von Hannah Höch, ob sie und Heinz sich tatsächlich bewegen und entwickeln, oder im Inneren eigentlich unverändert bleiben.

Nach der terminologisch sehr trocken-mechanischen Beschreibung der Automobilmechanik: „P 4 Hubraum 1066 ccm 4 Zylinder Hochgeschwindigkeit 90 Super Six Hubraum 2495 ccm 6 Zylinder Höchstgeschwindigkeit 120“<sup>208</sup> beginnt in der Komposition erneut ein instrumentaler Abschnitt (0:20:10 bis 0:21:13 Min.) Im Notentext von Pogatschar gibt es nicht die besondere Spielart der Streicher, die man im Hörspiel hört. Ein *glissando* der ersten Violine auf dem ersten und dritten Schlag konstruiert einen besonderen, krankhaften Klang. Das chromatisch absteigende Motiv von *dis* bis *c* in den ersten drei Takten und der danach folgende Sekund-Wechsel *e–dis* unterstützt die bedrückende klangliche Atmosphäre der Episode.

Die Beschreibung der Motorkennzahlen durch die „jüngere“ Stimme bildet eine Verdoppelung der semantischen Bedeutung der Episode, weil die Stimme selbst sehr mechanistisch vorgetragen ist. Das Interesse von Höch an der Verbindung zwischen Technik und Kunst, ihre Begeisterung als Künstlerin für die Automechanik, ist durch die Komposition der stimmlichen Partie mit dem Text, aber auch durch den danach folgenden instrumentalen Abschnitt gezeigt.

Der zweite Abschnitt enthält eine lange Aussage über den Krieg. In dem umfangreichen textlichen Teil (0:22:03 bis 0:23:20 Min.) gibt es zwei Sätze, die deutlich in der Stimme markiert sind: „Der Krieg ist abgeblasen. Gott sei Dank“<sup>209</sup>. Die Worte „Gott sei Dank“ sind durch eine explosive Artikulierung der ersten Buchstaben der Worte voneinander getrennt. Man kann diese kurze Episode mit der Sprache einer mechanischen Puppe vergleichen. Bei diesem längeren Abschnitt hört man, dass die Stimme aus zwei Aufnahme-Kanälen kommt, und bekommt so den Eindruck, dass zwei sich gegenüberstehende Personen sprechen. (0:22:03 bis 0:23:20 Min). Der Monolog teilt sich so akustisch auf zwei Sprecherinnen, die aber eigentlich nur eine Protagonistin darstellen. Diese akustisch-technische Realisierung bezeichnet eine

---

<sup>207</sup> Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie u.a. (Hrsg.), *Hannah Höch*, S. 601.

<sup>208</sup> Ebd., S. 603.

<sup>209</sup> Ebd., S. 605.

Besonderheit in der narrativen Struktur des Hörspiels: die Stimme ist zersplittert, was den monotonen Charakter des Monologs unterbricht. Das kann man als ein Merkmal des inneren Monologs der Protagonistin selbst interpretieren, aber auch als Ausdruck des Wunsches der Komponistin, kein einheitliches Narrativ im Hörspiel zu realisieren und die Machtverhältnisse zwischen der Erzählerin und „passiven“ Hörenden zu unterbrechen.

Am Ende der textlichen Episode kommt Hannah Höch zu der Schlussfolgerung, dass der „Europäische Vernichtungskrieg in den nächsten Jahren unbedingt kommen“ wird. „Vorläufig hat Hitler einen unbestreitbaren Sieg davongetragen. leider.“<sup>210</sup> Man hört bei diesen Worten den Atem der Sprecherin sehr deutlich. Der Effekt dieser spürbaren Atemzüge in der Stimme, die instrumentale Partie und der Text betonen gemeinsam die Bedeutung des Gesagten für Höch: Sie ist erschrocken, aber auf eine eigene Art, die Stimme bleibt sehr mechanisch.

Mit den Worten „noch krank“ beginnt der letzte Abschnitt des dritten Unfalls (0:26:24 bis 0:29:32 Min.). Zwei Momente in der Komposition sind in diesem Abschnitt besonders auffällig. Zunächst beschreibt die Protagonistin einen Liederabend bei dem Komponisten Rudolph Walther Hirschberg<sup>211</sup>, bei dem dieser eigene Gedicht-Vertonungen vorspielt: „Hausarbeit. Abends bei Walter Hirschberg. Hat uns seine neuen Lieder (Rilke, Zuckmeyer, Hesse, George) vorgespielt. Sie sind erschütternd schön.“<sup>212</sup> (0:26:42 bis 0:27:23 Min.) Das Wort-Paar „erschütternd schön“ ist anders inszeniert als der Text davor. Die Streicher bleiben im gleichen motorischen Duktus, es ändert sich allerdings die Stimme: sie klingt weicher, das Timbre verändert sich von der mechanischen Aussprache zu einer leichteren und wärmeren Klangfarbe. Diese Betonung der Verbindung von Erschütterung und Schönheit ist an dieser Stelle nicht zufällig, sie bezeichnet einen Aspekt des dadaistischen Manifestes – die Ästhetik des Schockes als künstlerischer Versuch, die „andere“ Schönheit in der Kunst zu erreichen. Für die allgemeine Form der Schlusszene übernimmt dieser auffallende Moment daher eine wichtige semantische Position.

Im weiteren Verlauf passiert noch der dritte Unfall mit einem vierjährigen Mädchen. Im Unterschied zu den anderen Teilen, bei denen der Unfall eine Art Höhepunkt der Erzählung darstellt, folgt in diesem vierten Teil des Hörspiels noch eine weitere Episode – über die staatlich organisierten Novemberpogrome (0:28:27 bis 0:29:15 Min.).

---

<sup>210</sup> Ebd., S. 605.

<sup>211</sup> Der Berliner Komponist und Musikkritiker Rudolph Walther Hirschberg (1889–1960), der bis zum Jahre 1933 mit den «Signalen für die musikalische Welt» eine der bedeutendsten Musikzeitschriften geleitet hatte und dann zur Emigration gezwungen wurde. Zit. nach. Christine Rosenlöcher, *Rudolf Walther Hirschberg. Leben und Werk*, Bern: Peter Lang, 1993.

<sup>212</sup> Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie u.a. (Hrsg.), *Hannah Höch*, S. 608. Damit ist der Liederzyklus op. 47 gemeint. An Skizzen zu diesem Liederzyklus arbeitet Höch noch zwischen Weihnachten und Neuen Jahr. Vgl. Cara Schweitzer, *Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch. Biographie*, Copenhagen: Saga, 2016.

In den Streichern beginnt ein Dialog zwischen Cello und Viola, in den Pausen erklingen Dialoge zwischen der ersten und zweiten Violine. Wenn die Stimme beginnt von den Pogromen zu erzählen, hört man nur die Basspartie des Cellos und die tiefe Stimme der Viola. „Deutschland macht Judenpogrome. Die Synagogen brennen. Alle jüdischen Läden sind geplündert worden. Unzählige Juden sind von der Polizei geholt worden. Auch Walter Hirschberg.“<sup>213</sup> Zwischen den Sätzen stoppt die Stimme und macht kurze Pausen. Im Abschnitt davor, über den Unfall mit dem Mädchen, gibt es keine Lücken zwischen den Sätzen; die Pausen bei der Beschreibung charakterisieren die innerliche Verheerung, die Höch empfindet. Den gleichen Effekt der „Leerstellen“ gibt es auch in der Partie des Streichquartetts: Die höheren Stimmen steigen erst später in den gewöhnlichen Klang des Quartetts ein und es ergeben sich in der Klangfläche viele Pausen, was wegen der gewöhnlich ständig fortlaufenden Bewegung der Streicher sehr auffällt. Die Pogrome sind eine kolossale Erschütterung für die Künstlerin. Mit den Worten „Fahrt durch die Nacht“<sup>214</sup> bezeichnet die Erzählerin aber die notwendige Fortsetzung der Reise. Die Streicher kehren zu der zirkulierenden Bewegung zurück und auch die Stimme von Höch erklingt wieder mechanisch. Der abgebrochene Klang der Streicher am Ende des vierten Teils erklingt sehr scharf, wie abgeschaltet. Dieser schnelle Wechsel zwischen den Erzählmodi – dem lückenhaften, mit vielen Pausen, und dem mechanistischen Vortrag – und der abgebrochene Schlussklang der Streicher unterstreichen für die Zuhörer\*innen die bevorstehende Katastrophe.

#### *Vierter Unfall (29:30 bis 34:57 Min.)*

Mit dem „Vierten Unfall“ endet der Kalender aus dem Jahr 1938. Die „ältere“ Stimme übernimmt die Hauptrolle in diesem Teil, der ohne instrumentale Begleitung komponiert ist. Die „jüngere“ Stimme tritt zwar dialogisch auf, trägt aber keine prägnante Rolle. Der Duktus der „jüngeren“ Stimme bleibt im Laufe des Teils unverändert mechanisch.

Nur an einer Stelle verändert sich der Modus des Sprechens der „jüngeren“ Stimmen: „Sechste Zwölfte. Noch ziemlich elend. Bin aber aufgestanden. Neunte [...]. krank. Elfte [...]. noch krank“<sup>215</sup>. Die Daten werden von einer „jüngeren verarbeiteten“ Stimme gesprochen und überlappen sich mit der „jüngeren“ Stimme, die die Worte „krank, noch krank“ ausspricht, sodass in der Episode eine rhythmische Linie entsteht. Zwischen der Artikulation des Datums und dem Wort „krank“ gibt es beide Male keine Pausen, die Stimme akzentuiert die ersten Buchstaben „k“ und „r“. Das intensiviert die Bedeutung des Wortes für die Zuhörer\*innen – es

<sup>213</sup> Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie u.a. (Hrsg.), *Hannah Höch*, S. 609.

<sup>214</sup> Ebd., S. 610.

<sup>215</sup> Ebd., S. 612.

geht nicht nur um die somatische Krankheit der Künstlerin, sondern auch um ihren verschlechterten inneren Zustand.

Zur Charakterisierung der „älteren“ Stimme eignet sich eine Stelle besonders, und zwar der Abschnitt über Sonntag, den 18. Dezember, in dem Höch den Zustand des kranken Walter Hirschberg beschreibt: „[...] Ist kein Mensch mehr, krank, Kopf kahl rasiert. Frostbeulen an den Händen. Er muss nun schnellstens hier raus. Es fällt ihm sehr schwer.“<sup>216</sup> (0:34:05 bis 0:34:19 Min.). Die Stimme geht in die tiefe Lage und klingt bei dem letzten Satz heiser. Die Intonation geht am Anfang des Satzes nach unten, bleibt danach aber statisch. Zusammen mit der veränderten Artikulation illustriert diese Aussprache Höchs Verhältnis zu der erzwungenen Flucht von Hirschberg, man bemerkt ihr Bedauern über seinen veränderten psychischen und physischen Zustand.

Die folgenden Teile – „Fünfter Unfall“, „Sechster Unfall“ und „Benzin“ – gehören zu dem Terminkalender aus dem Jahr 1939.

*Fünfter Unfall* (34:58 bis 43:26 Min.)

Im Vergleich mit den vorher gesprochenen Episoden hat der „Fünfte Unfall“ eine andere Form. Der Teil beginnt mit einem Solo des Cellos, danach steigt die Viola ein. Dieser Einstieg erzeugt dabei einen neuen Duktus der Erzählung; die atonale Melodie ist nicht mehr beweglich, es gibt keine zirkulierenden Motive. Die Streicher klingen durch die ständig wiederkehrenden Pausen zerrissen und stockend, außerdem ist das Tempo viel langsamer als im vorgehenden Teil.

In der stimmlichen Komposition ist die „ältere“ Stimme führend, die „verarbeitete jüngere“ Stimme deklamiert nur die Daten, wie auch im „Vierten Unfall“. Das Tempo der Stimmen ist langsam und nach dem Ende fast jeden Abschnitts erklingt das Streichquartett. Interessant ist, dass sich die Pausen der Stimmen in der Streicher-Partie wiederholen. Es bildet sich so ein gemeinsamer Modus des Erzählens: „Alles vereist“<sup>217</sup>, wie Höch sagt; so verlangsamt sich auch der Charakter des akustischen Geschehens. Als Beispiel für die komponierten Übergänge zwischen der Stimme und den Streichern kann man die erste Episode des Teils betrachten (0:36:27 bis 0:37:34 Min.). Wenn die Stimme pausiert, steigen die Streicher ein und begleiten die Stimme. Für die weitere Charakterisierung der akustischen Bildung der Hörfigur ist noch eine andere Episode in diesem Teil bemerkenswert (0:40:12 bis 0:40:43 Min.): „Es ist ein Klavier im Zimmer und Heinz spielt. Ich male. Vierzehnte. Heinz Autounfall. Ist in einen Lastwagen gefahren, durch vereiste Strasse.“<sup>218</sup> Bei dem Satz über die künstlerische Tätigkeit

---

<sup>216</sup> Ebd., S. 612.

<sup>217</sup> Ebd., S. 622.

<sup>218</sup> Ebd., S. 624.

von Höch und ihrem Ehemann merkt man, dass die Stimme ihre Manier verändert hat: Sie klingt wärmer, fast hört man ein Lächeln dabei. Danach folgt im Verlauf erneut die instrumentale Partie und die „ältere“ Stimme kehrt bei der Beschreibung des Unfalls wieder zu ihrer mechanischen Sprechweise zurück. So entsteht ein deutlicher Kontrast zwischen den beiden Welten – der Technik und der Kunst.

*Sechster Unfall* (43:27 bis 52:21 Min.)

Der „Sechste Unfall“ ist wie der „Dritte Unfall“ als Montage der „jüngeren“ und der „älteren“ Stimme mit den Streichern aufgebaut. Er beginnt mit einer instrumentalen Einleitung; nach dem klanglichen „Abbruch“ des Streichquartetts steigt die „ältere“ Stimme in den Verlauf ein. Die Stimmen wechseln sich regelmäßig ab, die Streicher begleiten das Geschehen. Im Vergleich mit dem „Fünften Unfall“ verändert sich das klangliche Konzept der Streicher: Es erklingt eine „zerrissene“ Melodie, mit viel Tremolo in den tieferen Stimmen und mit mehreren durch Pausen umgesetzten Brüchen. Ab dem „Sechsten Unfall“ bekommt die Partie des Streichquartetts außerdem eine akustisch präsentere Rolle in der Komposition. Durch eine sehr aktive Vortragsart der Instrumente ist die Stimme an einigen Stellen nur undeutlich hörbar, besonders wenn die erste Violine starke, fast aggressive Akzente erzeugt. Dieser akustische Effekt entwickelt sich im letzten Teil „Benzin“ weiter. Die Zuhörer\*innen verlieren so den Fokus auf die Stimme und landen in einem „nervösen“ Zustand. Das klangliche Bild der Streicher stört die Wahrnehmung der Stimmen und widerspricht ihrem Duktus: der akustisch aggressiven Partie des Streichquartetts steht der ruhige, fast emotionslose Charakter der (Sprech-)Stimmen gegenüber.

Eine Episode bricht jedoch aus diesem Konzept heraus: als Hannah Höch nach dem Autounfall einen neuen Fotoapparat bekommt und diesen beschreibt. „Dreizehnte. Heinz hat mir einen wundervollen Fotoapparat von Mainz mitgebracht. Rolleyflex. Ich selig damit.“<sup>219</sup> (0:48:55 bis 0:49:01 Min.). In dem Moment, als Höch das Geschenk beschreibt, schweigt die Musik zunächst, was die Aufmerksamkeit auf die Stimme lenkt. Die „ältere“ Stimme verändert ihren Ausdruck bei dem Satz „Ich selig damit“: sie erzeugt einen wärmeren Klang, den man im Laufe des Hörspiels selten gehört hat. Das verweist darauf, dass der Fotoapparat für Höch nicht nur ein mechanisches Objekt ist, sondern ein künstlerisches Instrument, mit dem sie sich verwirklichen und ihre Umwelt wahrnehmen kann.

*Benzin* (52: 22 bis 1:04:45 Min.)

---

<sup>219</sup> Ebd., S. 630.

Im letzten Teil des Hörspiels, „Benzin“, wiederholt sich die musikalische Episode aus dem „Dritten Unfall“. So bildet die Form des Hörspiels eine symmetrische Komposition: der „Dritte Unfall“ steht als mittlerer und umfangreichster Teil des Hörspiels dem inhaltlich intensiven achten und letzten Teil gegenüber.

Im Vergleich mit dem „Dritten Unfall“ bildet die instrumentale Episode keine Einleitung für die Stimmen, sondern erklingt direkt nach der Ansage des Datums durch die „jüngere verarbeitete“ Stimme. Die „ältere“ Stimme steigt ein paar Sekunden später im Auftakt ein. Der veränderte Beginn des Teils kontrastiert außerdem musikalisch mit dem „Sechsten Unfall“, weil die Melodie der Streicher wieder sehr beweglich und aktiv ist. Beide Partien – das Streichquartett und die Stimmen – verändern sich im aktiven Tempo und in der rhythmischen Pulsation, fast ohne Pausen.

Allgemein haben in „Benzin“ beide Stimmen einen tragenden Charakter. Die „jüngere“ und die „ältere“ Stimme wechseln sich regelmäßig ab. Die Frequenz der Wechsel ist nicht so intensiv wie am Anfang des Hörspiels, meistens übernehmen sie gegenseitig den Erzählfluss nach dem Ende jedes Abschnitts. Es gibt keine „Bahnhofsstimme“ mehr, was die Zuhörer\*innen darauf hinweist, dass im Zentrum des Geschehens nicht mehr die Reisen, bzw. die Ziele der Reise, stehen. Der Inhalt der Aussagen, die Emotionen, die die Komposition vermittelt, sind jetzt die wichtigste Aufgabe für die Zuhörer\*innen: Was begegnet Höch auf der Reise? Welche Gedanken treiben sie? Um diese Emotionen zu übermitteln, benutzt Pogatschar den Klang der Streicher.

Wie auch im „Dritten Unfall“ trennt eine instrumentale Episode den Teil in zwei Abschnitte. Im ersten Abschnitt beschreibt Höch die Ankunft in den Niederlanden. Besonders prägnant ist dabei die höhere Partie der Streicher, es entsteht ein krächzender Klang und die unruhige Melodie der Viola überträgt die Unruhe auf die Zuhörer\*innen (0:56:51 bis 0:59:29 Min.). Die „ältere“ Stimme betont, dass es der Künstlerin in Amsterdam gut geht. Zumindest episodisch spürt man, wiedergegeben durch die „ältere“ Stimme, Frieden und Gemütlichkeit: „Stehen unmittelbar beim Haus in Sackgasse im Gras. Sehr gut. Miek sehr lieb.“<sup>220</sup> Interessant ist dabei, dass die instrumentale Begleitung in diesem Moment im gleichen klanglichen Modus wie davor bleibt, die wiederkehrende alarmartige Melodie widerlegt die Emotion in der Stimme (0:55:57 bis 0:56:03 Min.). Die Tendenz des instrumentalen Parts aus dem „Sechsten Unfall“, die Stimme, bzw. die durch die Stimme erzeugte Atmosphäre, in den Hintergrund zu drängen, entwickelt sich zum Ende des Hörspiels stark weiter.

---

<sup>220</sup> Ebd., S. 633.



Im zweiten Abschnitt steigen die Stimmen wieder in ihrer vollen Kraft ein. Die Streicher kehren in den Hintergrund zurück, um am Schluss die Stimmen wieder zu verdrängen. (59:30 Min., „Im Folkwangmuseum gewesen. Signac, Gauguin, van Gogh [...]“<sup>221</sup>) In diesem zweiten Abschnitt gibt es eine bemerkenswerte Stelle in Bezug auf den narrativen Zustand in der Partie der Stimme: das Wort „Kinderspielplatz“, auf dem die Künstlerin übernachtet, ist mit einer besonderen Intonation ausgesprochen (1:00:06 bis 1:00:24 Min.). Das Wort erklingt nach einer Pause, das Tempo sinkt ab und die Stimme geht in eine deutlich tiefere Lage. Die Reisenden konnten ihren Wohnwagen auf dem Kinderspielplatz parken, weil dort, wie man später in der Erzählung erfährt, kein Kind spielt. Diese Episode stützt das Gefühl des bevorstehenden Krieges, die Stimme kann man wegen der hohen Streicher kaum noch hören.

In der Schlussepisode des Hörspiels erklärt Höch, dass es kein frei zugängliches Benzin mehr gibt und die Reisenden ihren Reiseplan ändern müssen. Höch sagt: „Zeitungen und Rundfunk geben nichts zur Klärung der Lage bekannt.“<sup>222</sup> Der Teil kulminiert auf den Worten: „Jammer! KRIEG!!! Jammer.“<sup>223</sup> (1:02:07 bis 1:04:41 Min.)

Zuerst geht der Quartett-Klang nach *diminuendo* in eine sehr leise Dynamik über. Die „ältere“ Stimme verlangsamt das Tempo und macht nach jedem Satz eine kurze Pause. Nach einem plötzlich abgebrochenen *tutti*-Akkord der Streicher deklamiert die „jüngere“ Stimme, dass der Krieg begonnen hat. Nach diesem Moment entwickelt sich die Kulmination weiter. Die „ältere“ und die „jüngere“ Stimme wechseln sich mit den Streichern ab. Die Streicher charakterisieren mit ihren kurzen, abgebrochenen Akkord-Stationen emotional die Stimm-Sätze, während die Stimmen selbst fast emotionslos in ihrem „gewöhnlichen“ mechanischen Duktus bleiben. Auf die Worte „Jammer! KRIEG!!! Jammer“ erklingt nur die „jüngere“ Stimme ohne instrumentale Begleitung. Diese plötzliche Stille in der instrumentalen Partie steigert den dramatischen Effekt des Momentes, den Höch erlebt.

Die Kulminationsepisode schließt mit den Worten: „nach Heiligensee gefahren. Ein Garten der märchenhaft ist. [...]“<sup>224</sup> ab. Das Wort „märchenhaft“ wird von der „älteren“ Stimme unerwartet warm artikuliert, die Streicher unterstützen durch einen verminderten Klang das schwere Gefühl des Surrealen. Hannah Höch strebt nach Ruhe, nach Märchenhaftigkeit, aber dieser Klang vermittelt das Gefühl, dass diese „Märchenhaftigkeit“ unerreichbar ist.

Der irrealer Klang der Streicher betont die Antithese zwischen der stimmlichen Beschreibung des Hauses („Was ich noch nicht mal zu träumen gewagt hätte: der Besitz eines Häuschens ist

---

<sup>221</sup> Ebd., S. 635.

<sup>222</sup> Ebd., S. 636.

<sup>223</sup> Ebd., S. 636.

<sup>224</sup> Ebd., S. 636.

Wirklichkeit geworden“) und der surrealistischen, sich fast in Luft auflösenden, instrumentalen Begleitung. Es folgt eine Pause in den instrumentalen und stimmlichen Partien und das Hörspiel endet mit den Worten der „jüngeren“ Stimme: „Der ‚Horch‘ von der Wehrmacht übernommen“.

#### 4.1.4 Zwischenzusammenfassung zu „Weiter in die Nacht“

##### *Stimmliche Protokolle*

Insgesamt sind sechs Stimmen am Hörspiel beteiligt: eine „jüngere Stimme“, eine „ältere Stimme“, eine Computer-Stimme der Bahnhofsansagen, eine „jüngere verarbeitete“ Stimme, eine ältere „verarbeitete“ Stimme zur Ansage von Daten sowie die Stimme, die die Titel der einzelnen Teile deklamiert. So konstruiert sich in der Komposition eine stimmliche Partie, die aus mehreren Teilen besteht. Durch die akustischen Protokolle des Hörspiel-Verlaufs kann man nachvollziehen, wie die Stimmen eingesetzt werden. Die Hauptrolle in der Geschichte spielen die „jüngere“ und die „ältere“ Stimme, die die Erzählung tragen.

Der resonanzmäßige Eindruck der verschiedenen Stimme basiert auf den akustischen Veränderungen der jeweiligen Stimme im Laufe des Stückes. Die „jüngere“ Stimme besitzt für eine Frauenstimme einen mittleren Stimmumfang und ist ziemlich hoch. Dies vermittelt den Eindruck einer weiblichen Figur Mitte dreißig, was man im Hörspiel als Realisation der jungen Hannah Höch interpretieren kann. Die Stimmstärke ist im Hörspiel weitgehend gleichförmig, sodass einzelne Momente in den protokollierten Episoden auffallen. Die Dynamik der Stimme bewegt sich von *mp* bis *mf*. Der Rhythmus der Stimme verläuft gleichmäßig in den Sätzen. Die Artikulation hat keine besonderen Merkmale.

Die „ältere“ Stimme gehört dem resonanzmäßigen Eindruck nach zu einer älteren Frau Mitte 50. Die Stimme ist relativ tief, man kann sie als Bruststimme bezeichnen. Der Stimmumfang beinhaltet keine besonders hohen Töne und bewegt sich meistens zwischen *mf* und *f*. Das Timbre besitzt eine besondere Färbung, man bemerkt ein Röcheln, das die Stimme als die einer älteren Person charakterisiert. Die Stimmstärke ist weitgehend gleichmäßig, der Rhythmus bleibt überwiegend konstant. Das allgemeine Tempo ist hoch, aber durch die besonders prägnante Artikulation in beiden Stimmen versteht man alle Wörter trotzdem gut.

Bei diesen klanglichen Portraits nach Herzogs Kriterien sieht man, dass die beiden Stimmen, die die wichtigsten Darstellungs-Rollen im Hörspiel haben, nur wenige auffällige Momente besitzen. Der resonanzmäßige Eindruck der Stimmen gestaltet für die Zuhörer\*innen aber zwei weibliche Hörfiguren. Bei der akustischen Gestaltung sticht der vermittelte Alters-Unterschied beider Stimmen heraus. Das Kriterium des Alters ist durch das Timbre und die Stimmhöhe wahrnehmbar. Die Stimmstärke, das Tempo und die Artikulation der Stimmen ähneln sich dagegen stark.

Außer den zwei Frauenstimmen gibt es im Hörspiel eine Computer-Stimme, die Bahnhoftsansagen macht. Diese stammt ebenfalls von einer Frau, ist aber eine automatisierte, „technisch produzierte“ Stimme, die keine bestimmte Figur hinter sich bezeichnet. Das „voice image“ dieser Stimme, in der Rolle einer automatischen Bahnhoftsansage, verweist nicht auf die Bedeutung der Stimme als Repräsentanten der verkörperten Figur, sondern ist in der Komposition als eine Illustration der Reise eingeführt.

Anders interpretieren kann man die „technisch produzierte“ Stimme, die die Ansagen der einzelnen Teile des Hörspiels macht. Im Vergleich mit der Bahnhoftsstimme hat diese keinen automatischen Charakter, weil sich die Intonation und das Tempo der Stimme verändern. Man kann sich hinter dieser Stimme eine weibliche Figur vorstellen, aber ihre abstrakte Intonation weist darauf hin, dass sie keine handelnde Person darstellt. Stattdessen hat diese Stimme eine funktionale Rolle: Sie baut die formale Struktur des Hörspiels auf. Durch die Ansagen der Titel bekommen die Zuhörer\*innen den Eindruck einer fiktiven, nach Kapiteln gegliederten Geschichte. Das, was man hört, ist also tatsächlich eine verarbeitete biografische Erzählung.

Die „jüngere verarbeitete“ und die „ältere verarbeitete“ Stimme treten im Laufe des Hörspiels nur bei den Ansagen der Daten auf. Man hört, dass es sich um die technisch veränderten Stimmen der beiden Hauptsprecherinnen handelt. Im Hörspiel erklingen sie quasi aus der akustischen Entfernung. So hört man, im Vergleich mit den Datums-Ansagen, die Erzähl-Stimmen ziemlich nah.

#### *Stimmen in der Komposition*

Durch die Korrelation zwischen den Stimmen, dem instrumentalen Teil und den Geräuschen entsteht im Hörspiel die kompositorische Form des Stückes. Die Intensionen des Hörspiels, wie die Konzepte der Collage und der Fotomontage, das „Mechanische“, der kränkliche Zustand von Höch als Reaktion auf die nationalsozialistische „Erkrankung“ der Gesellschaft, die Sujet-Linie der Reise und der ständigen Bewegung, das Dada-Konzept der Erschütterung, oder der Hinweis auf Höchs mechanische Dada-Puppen realisieren sich im Hörspiel durch die Komposition zwischen den Stimmen, der instrumentalen Begleitung und den Geräuschen. Um bestimmte Konzepte hörbar zu machen, komponierte Pogatschar besondere, in der Stimme auffallende Momente.

Die beiden Stimmen haben meistens einen sehr monotonen, fast mechanischen Verlauf. Man hört klar, dass die Stimmen, obwohl sie anhand von Höchs Anmerkungen in ihrem Terminkalender über ihre Reise berichten, auf keinen Fall den Text illustrieren. Sie zeigen stattdessen ihr Verhältnis als Person zu den Menschen, die ihr begegnen, zu ihrer Kunst und zu ihrem Ehemann. Oft verkörpern die Stimmen eine geistig angespannte Stimmung der Hörfigur.

So trifft man in der Stimme auffallende Momente, die gleichzeitig die wichtigen künstlerisch-biografischen Hinweise des Hörspiels bezeichnen. Folgende Kriterien in der Stimme verweisen darauf, dass die Hörfigur von Höch etwas Besonderes kommunizieren will: die Veränderung der Intonation (fragend, ermüdet, bestätigend, etc.), eine besonders ausgeprägte Artikulation, der unerwartete Einsatz von Pausen zwischen den Worten oder die Vermeidung logisch vorgesehener Pausen zwischen den Textteilen. Die Pausen in der Stimme bezeichnen vor allem die Technik der kompositorischen Montage: Die Stimmen sind nicht als einheitliche Aufnahme präsentiert, sondern im akustischen Verlauf deutlich geschnitten.

#### *Zwei narrative Ebenen im Hörspiel*

Im Laufe des Hörspiels konstruieren sich zwei narrative Ebenen aus der Stimm-Partie und der Partie des Streichquartetts, das, als Gegenpol zu den häufig mechanischen Stimmen, die Rolle des emotionalen Begleiters übernimmt.

Oft haben die Streicher eine ergänzende Rolle in der Komposition, sie unterstützen das Tempo des Erzählens, kommentieren die emotionalen Zustände von Höch und der Umgebung. Das Quartett illustriert die Bewegung und die Reise durch das kreisende Motiv, das schnelle Tempo und chromatische Schritte in der Melodie. Eine weitere Rolle der instrumentalen Partie ist funktional: Die instrumentalen Episoden untergliedern die Teile, sie dienen als Einleitung oder als Schlusssatz. Außerdem besteht die Aufgabe des Quartetts oft darin, mit seinem Klang die Kulminations-Episode dynamisch zu markieren. So endet das Hörspiel mit dem Ausklang der instrumentalen Partie, die abgebrochenen Cluster-Akkorde erinnern die Zuhörer\*innen an den Anfang des Krieges, über den Höch am Schluss berichtet.

Interessanterweise stehen beide Ebenen im Hörspiel in unterschiedlichen Verhältnissen zueinander, teilweise im Einklang miteinander, teilweise als Gegensatz. So erzeugen die Streicher im „Sechsten Unfall“ einen aktiven Gegensatz zu den Stimmen durch die aggressive Partie der Violine. In diesem Moment hört man die Stimmen nicht deutlich, die Zuhörer\*innen müssen sich anstrengen, um die Stimme zu verstehen. Auf diese Art vermittelt die Komponistin einerseits den nervösen Zustand der Künstlerin; gleichzeitig drängt sie die Zuhörer\*innen, eine fokussierte Art des Hörens zu aktivieren. Im letzten Teil „Benzin“ erscheint dieser „Streit“ der Parteien vor der Kulmination des Teils und charakterisiert durch die plakative Gegenüberstellung beider Parteien Höchs angespannten Zustand.

#### *Stimme und das biografische Hörspiel*

Das biografische Hörspiel übermittelt durch das kompositorische Verfahren und die damit konstruierten narrativen Ströme nicht nur die Beschreibung der Biografie, in Form der

Wiedergabe von Höchs Terminkalender, sondern auch wichtige Konzepte, die Hannah Höch als Künstlerin charakterisieren.

Die emotionslose Artikulation der Stimmen erinnert an die Art der Maschinerie, die Höch in ihrem Werk inspirierte. Auch die Bahnhofstimme trägt in der Komposition zur Realisierung des Mechanischen bei. Das zirkulierende wiederkehrende Motiv der Streicher klingt für die Zuhörer\*innen automatisiert, „technisch“. Ein präsentes Konzept, das im Hörspiel durch die kompositorische Struktur der Stimmen und Geräusche verwirklicht ist, ist Hannah Höchs künstlerisches Motiv der Dada-Puppe.

Die Erschütterung, die Poetisierung des traumatischen Ereignisses ist ein wesentlicher Teil des dadaistischen Manifests. Die dadaistische Richtung in Höchs künstlerischem Werdegang realisiert sich in „Weiter in die Nacht“ durch mehrere strukturelle Ebenen. Die literarische Vorlage des Hörspiels bietet eine besondere, auf den Autounfällen basierende und so durch schmerzhaft Episoden strukturierte Handlung. Man kann diese Formgliederung als ästhetische Erweiterung der dadaistischen Erschütterung in der Komposition hören. Der angeschlagene gesundheitliche Zustand von Höch in diesen Jahren ergibt sich im Hörspiel nicht nur durch die wörtliche Beschreibung aus dem Terminkalender, sondern wird auch in dem häufig angespannten Klang der Stimmen deutlich.

Die Collage, besonders die Idee der Fotomontage als einer Konstruktion aus Fremdmaterialien realisiert sich akustisch in der Technik der Komposition. Die Collage als Kompositionstechnik im Hörspiel bekommt in „Weiter in die Nacht“ eine wichtige Bedeutung als Teil von Hannah Höchs künstlerischem Konzept. Pogatschar arbeitete bei der Komposition oft mit einer Kombination unterschiedlicher klanglicher Materialien. Durch den Wechsel der Stimmen bilden sich in der stimmlichen Partie besondere Rhythmen und Klein-Formen, wie die *Stretta* in der Beschreibung des „Fluchtversuchs“. Die beiden Stimmen sind miteinander kombinierbar, weil sie den gleichen Duktus, bzw. das gleiche „Korn“ besitzen, obwohl sie trotzdem zwei unterschiedliche Frauenbilder vermitteln.

Die beiden Stimmen realisieren Höchs Montage-Kunst nicht nur in der Kombination innerhalb einer Partie, sondern auch in Kombination mit den unterschiedlichen Motiven des Streichquartetts. Es gibt im Hörspiel drei klangliche Motive: zunächst die zirkulierende instrumentale Begleitung im „Zweiten Unfall“, die im „Dritten Unfall“ mit der absteigenden Melodie variiert wird; den zweiten Modus hört man im „Fünften Unfall“, wo die Streicher stockend, abgebrochen und langsam erklingen. Als „Modus der Kulmination“ kann man die aggressive, gespannte Episode im „Sechsten Unfall“ und in „Benzin“ bezeichnen. Pogatschar

kombinierte die Motive so miteinander, dass die auffallenden Momente in den Stimmen akustisch betont werden.

Im Hörspiel realisiert sich die narrative Agenda des biografischen Erzählens nicht ausschließlich in der wörtlichen Ebene, sondern auch in der kompositorischen, akustischen Umsetzung von Kriterien wie Räumlichkeit und Erzählperspektive. Nach gendertheoretischen Konzepten der Narrativität organisieren Wirklichkeitsausschnitte in der „Nah“-Perspektive eine weibliche Art der Darstellung. Die Idee des Nah-Stehens wird durch die Verhältnisse innerhalb der stimmlichen Partie umgesetzt. Die Bahnstimmliche bezeichnet den offenen Raum und erklingt mit der Akustik der automatischen Ansage „aus der Entfernung“, obwohl die Zuhörer\*innen diese Stimme direkt neben sich hören können. Auch in den Ansagen der Titel jedes Teils im Hörspiel realisiert sich die Idee der akustischen Entfernung. Diese Stimme klingt wie eingeschaltet und, im Vergleich mit den danach folgenden Stimmen der beiden Hörfiguren, entfernt.

Die beiden weiblichen Haupt-Stimmen verwirklichen wichtige narrative Aufgaben des frauenbiografischen Hörspiels. Sie klingen akustisch nah und realisieren den nahstehenden Blick der Protagonistin. Die Polyphonie in der „großen“ Form zwischen den instrumentalen und stimmlichen Partien ergibt sich in der Regel durch die Kombination unterschiedlicher Modi der Streicher mit den stimmlichen Aussagen. So konstruiert sich in „Weiter in die Nacht“ kein einheitliches Narrativ (das auch schon durch die Aufteilung der Höch-Partie in verschiedene Hörfiguren gebrochen wird). Stattdessen wird von den Zuhörer\*innen ein aktiver Rezeptionsprozess der akustischen Darstellung gefordert; die stimmliche Polyphonie schafft eine Multiperspektivität in der Konstruktion des Biografischen, was man als „weibliche“ Narration deuten kann.

Für die Komponistin stand in ihrem Hörspiel die Aufgabe im Mittelpunkt<sup>225</sup>, die Emanzipation von Höch und ihre Werte in Klang umzusetzen. Höch ist in „Weiter in die Nacht“ eine Frauenfigur in der männlich geprägten Dada-Landschaft der 20er und 30er Jahre, die sich viel mit dem Problem des „Weiblichen“ in der Neuen Kunst und der künstlerischen Wiedergabe von Frauenfiguren beschäftigt.

---

<sup>225</sup> Vgl. Interview mit Helga Pogatschar, Anhang 8.2.1.

## 4.2 Ulrike Haages „Alles aber anders. 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“

### 4.2.1 Über das Hörspiel

Das Hörspiel „Alles aber anders. 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“ stammt von der deutschen Komponistin und Hörspielmacherin Ulrike Haage, die das Hörspiel als Komponistin und Regisseurin produzierte.<sup>226</sup> Von ihr stammt auch die literarische Vorlage des Hörspiels – die Komponistin bearbeitete die Tagebücher von Eva Hesse aus den Jahren 1964 und 1965, die als Faksimile herausgegeben wurden.<sup>227</sup> Im Jahr 2009 wurde das Hörspiel als Gemeinschaftsproduktion des Bayerischen Rundfunks mit dem Verlag Sans Soleil als CD herausgegeben. Die CD ist eine handwerkliche Arbeit mit eingeklebten Kopien aus Eva Hesses Tagebüchern<sup>228</sup> und soll den „Geist von Eva Hesses Werken“ entsprechen.<sup>229</sup>

Im Hörspiel sind außerdem weitere wichtige Stationen des Lebens von Eva Hesse verarbeitet – die Flucht mit ihrer Familie aus NS-Deutschland nach Amsterdam in ihrer Jugend und ihre letzten Jahre. Außer den monologischen Teilen aus den Tagebüchern von Hesse selbst sind auch Ausschnitte aus dem Briefwechsel mit ihrem Vater, Wilhelm Hesse, und Texte des Künstlers Sol LeWitt zu hören. Neben biografischen Beschreibungen des Lebens der Künstlerin trifft man in den sprachlichen Passagen, illustriert durch die klangliche Begleitung, Werk- und Installationstitel, wie „No title“ (1960), „Untitled or Not Yet“, „Hang Up“ (beide 1966), „Repetition Nineteen III“ (1968) oder „Metronomic irregularity“ (1966) (siehe Anhang-Verzeichnis 8.3.).

Die Komposition besteht aus zwölf musikalischen Miniaturen: 1. Prélude, 2. Expulsion from Germany 1938, 3. Self-Positioning, 4. Mother's Death, New York 1946, 5. Alles aber anders, 6. The decision to be an artist, 7. Personal Notes, 8. An Artist's Life in New York, The Sixties, 9. Artist Residence, Essen Kettwig, 1964, 10. Enumeration, 11. Last Sculptures, 12. Epitaph. Diese Gliederung trifft man allerdings nur auf der CD, die Ulrike Haage freundlicherweise für die vorliegende Arbeit zur Verfügung gestellt hat. Die frei verfügbare Aufnahme des Hörspielpools des Bayerischen Rundfunks weist diese Unterteilung nicht auf.<sup>230</sup>

---

<sup>226</sup> Ulrike Haage, *Biography*, veröffentlicht durch Ulrike Haage, URL: [https://www.ulrikehaage.com/wp-content/uploads/HAAGE\\_ULRIKE\\_KURZBIOGRAFIE.pdf](https://www.ulrikehaage.com/wp-content/uploads/HAAGE_ULRIKE_KURZBIOGRAFIE.pdf), Stand: 23.10.2019.

<sup>227</sup> Oberlin College, Ohio (Hrsg.), *Eva Hesse – Datebooks 1964/65. A Facsimile Edition. Beiträge von S. Folie* Allen Art Museum, London: Yale University Press, 2006.

<sup>228</sup> Ulrike Haage, *Alles aber anders. 12 music miniatures on the life of Eva Hesse*, Bonn: Bayerischen Rundfunk: Sans Soleil, 2009, ISBN: 9783880300445. Eine audiovisuelle Darstellung der CD-Produktion siehe hier: „ALLES ABER ANDERS: Radio Play Excerpt by Ulrike Haage on Eva Hesse“, in: *Youtube*, hochgeladen von *ulrikehaage* vom 26.04.2016, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BPKptEDeB2Y>, Stand: 23.10.2019.

<sup>229</sup> Siehe dazu das Interview mit der Komponistin vom 17. 05.2019 auf der beigelegten CD.

<sup>230</sup> Bei der Analyse im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit benutzt die Autorin beide Audio-Quellen. Die Zeitangaben stimmen mit der online-Audioquelle des Bayerischen Rundfunks überein. Hörspiel und Mediakunst, „Alles aber anders. 12 –Miniaturen über Eva Hesse. Realisation – Ulrike Haage“, in: *Hörspiel und Mediakunst*

Im Hörspiel sind vier Sprecher\*innen tätig: In den deutschen Passagen der Rolle von Eva Hesse tritt Anna Lena Zühlke auf, die englischen Passagen von Eva Hesse spricht Myra Davies. Ingo Hülsmann stellt den Vater und künstlerische Meinungen vor, die Interviews und weibliche Meinungen spricht Christin König. Im Hörspiel agieren die Sprecher\*innen auf Englisch und auf Deutsch. Die Musik im Hörspiel wird von der Komponistin selbst und Philipp Reitberger aufgeführt. Es sind folgende Musikinstrumente beteiligt: ein Klavier mit Seilen, Kabeln und Baumwolltüchern, ein Cello, eine Radspeiche, ein Harmonium und ein Synthesizer. Diese Zusammenstellung bildet eine besondere klangliche Kulisse der Komposition.

Im Interview vom März 2019 betonte die Komponistin ihr großes persönliches Interesse an den Schriften weiblicher Künstlerinnen und Autorinnen, die sie in ihren Hörspielen und in der Musik umsetzt. Parallel zu der Arbeit mit den Schriften von Jane Bowles und Louise Bourgeois stieß Ulrike Haage auf „wertvolle Kunstkataloge“ zu Eva Hesses Werk, die die Komponistin zur Auseinandersetzung mit der Künstlerin motivierten.<sup>231</sup> Die Komponistin arbeitete in der Vorbereitungsphase mit Archiv-Materialien der Kunstgalerie „Hauser&Wirth“ (Zürich, Schweiz), besuchte die Ausstellung zu Eva Hesse in Barcelona (2010) und las die Tagebücher, die Eva Hesse im Laufe ihres Aufenthalts in Kettwig an der Ruhr führte.<sup>232</sup> Aus diesen Schriften und persönlichen Eindrücken konstruierte Ulrike Haage das Manuskript zu dem Hörspiel. Außerdem meinte die Komponistin, dass sie sich in der Musik zum Hörspiel „klanglich an den Materialien von Eva Hesses Skulpturen orientiert“ hat.<sup>233</sup>

Dieser Umgang mit den biografischen Quellen verweist darauf, dass es sich um einen besonderen Prozess der Verwirklichung des Biografischen in der Komposition handelt. Der Prozess der Komposition des biografischen Hörspiels betrifft nicht nur das Musikalische, sondern auch die Konstruktion der Narrative in der Komposition. Diese These muss allerdings im Verlauf der Analyse überprüft werden.

#### 4.2.2 Eva Hesses Kunst und Antikunst

Eva Hesse wurde 1936 in Hamburg geboren und musste mit ihrer älteren Schwester Helen Ende 1938 mit einem Kindertransport in die Niederlande fliehen. 1939 emigrierte die Familie nach New York. Eva Hesses Lebensgeschichte wird in der Literatur oft als eine Kette von traumatischen Ereignissen vorgestellt<sup>234</sup>: Fast alle Verwandte der Künstlerin wurden in

---

Bayern, URL: <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-hesse-haage-miniaturen100.html>, Stand: 23.10.2019.

<sup>231</sup> Siehe dazu das Interview mit der Komponistin vom März 2019 im Anhang 8.3.1.

<sup>232</sup> Vgl. *Artbooksonline.eu*, veröffentlicht durch social media artbooks, URL: <https://www.artbooksonline.eu/art-05859>, Stand: 24.10.2019.

<sup>233</sup> Siehe dazu das Interview mit der Komponistin vom März 2019 im Anhang 8.3.1.

<sup>234</sup> Vgl. dazu zum Beispiel: Renate Rochner, „Eva Hesse. Biografie“, in: *Fembio. Frauen. Biografieforschung*, URL: <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/eva-hesse/>, Stand: 25.10.2019; *WikiArt*.



Konzentrationslagern umgebracht, ihre Eltern ließen sich im Jahr 1945 scheiden und ein Jahr später beging ihre Mutter Selbstmord. Die Künstlerin selbst erkrankte an einem Gehirntumor und starb bereits im Alter von 34 Jahren. Diese Ereignisse, der frühe Tod, aber auch der große Erfolg ihrer Kunst in den 60er Jahren in der avantgardistischen Kunstszene New Yorks haben ihren Name zu einem „Zaubernamen“ der neueren Kunstgeschichte“ gemacht.<sup>235</sup>

Die bedeutendste Station ihres künstlerischen Werdegangs ist ein Aufenthalt im Atelier des deutschen Mäzens und Textilunternehmers Friedrich Arnhard Scheidt im Jahr 1964 in Essen-Kettwig.<sup>236</sup> In dieser Zeit entstanden Zeichnungen, Gemälde und mehrere Skizzen, die den Formen und Motiven der dort „herumliegenden“ mechanischen Teile ähnelten.<sup>237</sup> In Kettwig fertigte die Künstlerin außerdem die dreidimensionalen Installationen an, die ihr und ihrem Werk nach der Rückkehr in die USA (1964/1965) großen Erfolg brachten.<sup>238</sup>

In den 60er Jahren ging das künstlerische Konzept von Eva Hesse in eine neue Richtung. Sie experimentierte nicht nur mit neuen Formen und Strukturen der Wiedergabe ihrer Ideen, sondern benutzte neue Materialien wie Polyester, Glasfaser oder Plastik. Außerdem war die Bedeutung des weiblichen Körpers in den 60er Jahren ein Thema großer Auseinandersetzungen, sowohl in politisch-sozialen als auch in künstlerischen Kreisen.<sup>239</sup> Eva Hesses Werke dieser Zeit reflektieren sowohl die Problematik der Wahrnehmung des weiblichen Körpers in der Gesellschaft als auch das Thema des „Othering“.<sup>240</sup> Die künstlerische Richtung des Minimalismus beeinflusste Hesses Kunst insofern, als dass der Fokus ihrer Installationen und Gemälden auf geometrischen Figuren liegt.<sup>241</sup> Wie Anna Cahn anmerkte, lassen sich viele minimalistische Objekte männlich konnotieren, basierend auf der Arbeit mit Holz oder Metall und mit fluoreszierenden Lichtern, „giving them a streamlined orderliness and expressing a more masculine practice and aesthetic“.<sup>242</sup> Eva Hesse bearbeitete die Ästhetik des

---

*Enzyklopädie der bildenden Künste*, veröffentlicht durch WikiArt.org, URL: <https://www.wikiart.org/de/eva-hesse>, Stand: 25.10.2019.

<sup>235</sup> Hans-Bernd Heier, Ästhetische Arbeiten von sinnlicher Ausstrahlung – Shootingstar der Avantgarde“, in: *FeuilletonFrankfurt. Das Magazin für Kunst, Kultur & Lebensart*, URL: <http://www.feuilletonfrankfurt.de/2019/03/23/eva-hesses-zeichnungen-im-museum-wiesbaden/>, Stand: 25.10.2019.

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> Ebd.

<sup>238</sup> Marcie Begleiter, *Eva Hesse*, DVD, Berlin: good!movies, 2017, ISBN 4015698007541.

<sup>239</sup> Siehe dazu: Sut Jhally, *The codes of gender : identity and performance in pop culture*, DVD, Northampton: Media Education Foundation, 2009, ISBN 1932869395 9781932869392; Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Körper-Inszenierungen : Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen: Attempo, 2000.

<sup>240</sup> Annette Tietenberg, „Alles, aber anders. Modelle von Rezeption und Partizipation bei Eva Hesse“, in: *Eva Hesse, San-Francisco-Museum of Modern Art, Ausstellungskatalog*, hrsg. v. Museum Wiesbaden, Wiesbaden: Museum Wiesbaden, 2002, S. 239–249.

<sup>241</sup> Folgender Absatz vgl. mit Anna R Cahn, „Metronomic Irregularity: Investigating Eva Hesse's Sculpture Through Dance“, in: *CUNY Academic Works*, URL: [https://academicworks.cuny.edu/cc\\_etds\\_theses/684](https://academicworks.cuny.edu/cc_etds_theses/684), Stand: 25.10.2019, S. 3–6.

<sup>242</sup> Ebd., S. 3.

Minimalismus: Sie verstand ihre Werke als Ausdruck des Prozesses, der Wiederholung und als eine Äußerung der Geometrie und der Stofflichkeit der Objekte. Die Darstellung des Körpers in ihren Installationen unterscheidet sich von dem minimalistischen Kanon. Flüchtigkeit anstatt Monumentalität, die Verbindung des Chaotischen mit der geometrischen Logik sowie die Wechselwirkung zwischen dem lebendigen Körper und dem Material konstruieren Eva Hesses ästhetisches Konzept.<sup>243</sup>

Ihre Installation „Metronomic irregularity II“ ist als Triptychon organisiert. Im Zentrum des Werkes steht ein Leerraum, der mit Drähten zwischen den Panels hängt, sodass die dunkle Farbe der schwarzen Bilder fast verschwindet. Man wirft den Blick auf die Wand und möchte sehen, was hinter dem „Nebel“ aus Drähten gezeigt ist. Diese Installation stellt ein „typisches visuelles Beispiel“ für Hesses Darstellung des „Othering“ dar.<sup>244</sup> Dabei versuchte die Künstlerin, durch die Zusammensetzung unterschiedlicher Texturen und Perspektiven eine Verbindung zwischen Sichtbarem und Wahrnehmbarem zu schaffen.<sup>245</sup>

Das Spiel zwischen Schatten und Licht in der Installation soll die Wahrnehmung von dem stereotypischen Denken der Zuschauer\*innen befreien.<sup>246</sup> In der zeitgenössischen Rezeption gilt Eva Hesse als eine der ersten Vertreterinnen feministischer Kunst, weil in ihren Arbeiten sowohl die Gender-Problematik als auch Themen wie Verlust und Verlassen vertreten sind.<sup>247</sup> Wie Susanne Luerweg erläuterte, wollte die Künstlerin selbst aber nie unter dem Zeichen feministischer Kunst auftreten: „Ich habe Schnüre einfach aufgehängt, ich habe ihnen freien Lauf gelassen. Nicht geplant, nicht geometrisch, nicht Kunst. Nicht nichts.“<sup>248</sup>

#### 4.2.3 Analyse der Teile

##### *I Prélude* (00:00 bis 03:37)

Der erste Teil des Hörspiels beginnt mit einem instrumentalen „Vorhang“ (einem Einleitungsmotiv): die *Moll*-Melodie in Klavier und Cello kommt durch einen Quart-Sprung und zwei Cluster-Akkorden zu einer *Dur*-Terz (siehe Anhang 8.3.2, Notenbeispiel 1). In dieser instrumentalen Schicht ist nach einigen Sekunden eine akustische Geräusch-Kulisse eingeführt: Man hört aus der Entfernung mehrere Gespräche und Schritte, die näher kommen und sich entfernten – als ob man sich in der Nähe eines großen Raums befände. Mit den Worten Eva

<sup>243</sup> Ebd., S. 6. Vgl. dazu auch: Michael Fried, „Art and Objecthood“, in: *Artforum* 1967, Vol.5, N 10, S. 77–87.

<sup>244</sup> Anna R Cahn, „Metronomic Irregularity“, in: *CUNY*, S. 7.

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> Vgl. Marcie Begleiter, *Eva Hesse*, DVD, 2017; Jörg Daur, Renate Pentzinger, „Eva Hesse: Werke 1960–1965“, in: *Eva Hesse*, hrsg. v. Museum Wiesbaden, Wiesbaden: Museum Wiesbaden, 2002, S. 35–129.

<sup>247</sup> Susanne Luerweg, „Filmporträt über Eva Hesse Vorreiterin der feministischen Kunst“, in: *Deutschlandfunk*, URL: [https://www.deutschlandfunk.de/filmportraet-ueber-eva-hesse-vorreiterin-der-feministischen.807.de.html?dram:article\\_id=351298](https://www.deutschlandfunk.de/filmportraet-ueber-eva-hesse-vorreiterin-der-feministischen.807.de.html?dram:article_id=351298), Stand: 29.10.2019.

<sup>248</sup> Zit. nach Ebd., Stand: 29.10.2019.

Hesses, „Meine Kunst, mein Leben waren nie voneinander zu trennen“ (ab 0:01:14 Min.), beginnt die stimmliche Partie des Hörspiels. Die Stimme ist als Aufnahme eingeführt, sodass man eine „Schranke“ zwischen dem Ort, von dem das Rauschen stammt, und der medial verarbeiteten Stimme wahrnimmt. Danach erklingt der Synthesizer mit einer dynamischen, klanglichen Linie und führt die weitere Stimme auf English ein (ab 0:01:30): „I want to get to non-art, non-connotative, non-diametric“. Diese Stimme unterscheidet sich wesentlich von der davor; die tiefere Tonlage und die englische Sprache mit ihrer eigenen Artikulation bilden eine andere Hörfigur, die zweite Stimme scheint außerdem zu einer wesentlich älteren Frau zu gehören. Beide Figuren erscheinen allerdings in Verbindung mit einer medialen Manipulation der Stimme: beispielsweise realisiert ein Echo-Effekt die Zerlegung der einzelnen Stimme auf zwei gleichzeitig redende Frauen, obwohl es deutlich ist, dass nur die „ältere“ Stimme präsent ist. Die beiden Hörfiguren sind nicht voneinander trennbar und man versteht, dass man eine „andere“ Eva Hesse hört (0:01:14 bis 0:01:57). Es bleibt jedoch unklar, warum sie plötzlich Englisch spricht und warum die Stimme so stark verändert ist. Der Echo-Effekt macht die Stimme darüber hinaus unecht.

In diesem kurzen Ausschnitt werden durch die Einführung der medial manipulierten Stimmen verschiedene Räumlichkeiten etabliert – die von Eva Hesse vor ihrer Krankheit und die einer „erkrankten, erwachsenen“ Eva Hesse. Das Gefühl der zeitlichen Verschiebung wird durch die Überlappung der „jüngeren“ Stimme mit Interview-Ausschnitten aus der Ausstellung von Hesse unterstützt. Die Künstlerin sagt flüsternd „Ohne Titel, ohne Titel, ohne Titel, Tusche auf Papier“, was von Geräuschen des Malens und des Papiers begleitet wird. In diesem Moment wird eine hörbare Materialität des künstlerischen Objektes produziert, mit dem Eva Hesse gerade arbeitet. Plötzlich auftretende Interviews aus der Ausstellung brechen diese Realität, in der die Künstlerin noch existiert, und führen die Zuhörer\*innen quasi in die Welt nach Eva Hesses Tod, die Welt der Rezeption ihrer Kunst. Der Teil endet mit dem Geräusch der sich drehenden Radspeiche.

## *II Expulsion from Germany 1938 (03:48 bis 08:19 Min.)*

Im zweiten Teil des Hörspiels erzählt Eva Hesse von ihrer Kindheit in Hamburg und ihren Eltern. Das instrumentale Einleitungsmotiv aus dem „Prélude“ wiederholt sich vollständig und wie im ersten Teil steigt nach der *Dur*-Terz eine weitere Stimme ein mit der Aufforderung: „Erzähl‘ mir was über deinen familiären Hintergrund.“ Es läuft ein quasi „reales“ Gespräch mit Eva Hesse ab, was wiederum die Idee der Zeitverschiebung im Hörspiel unterstützt. Die Zuhörerenden wissen aber nicht genau, ob das Gespräch tatsächlich stattfand. In diesem Teil ist eine Episode besonders prägnant, in der die Künstlerin über „männliche“ und „weibliche“

Kunst spricht (0:07:43 bis 0:08:15 Min.). Interessant ist dabei, dass die „jüngere“ Stimme mit einem Monolog vor dem Hintergrund des instrumentalen Einleitungsmotivs einsteigt. Der Teil weist eine abgeschlossene A-B-A-Form auf, nur endet der Teil nicht mit dem *Dur*-Klang, sondern mit dem tiefen Cello. „Kunst betrifft die Essenz, die Seele, das Zentrum. Egal, ob sie von einem Mann, einer Frau oder einer ‚Kakerlake‘ gemacht worden ist. Eine vorzügliche Leistung hat kein Geschlecht. [...]“. Hesses Stimme unterscheidet sich hier von der am Anfang des Teils, sie erklingt mit einem deutlich hörbaren Effekt der „aufgenommenen und wieder abgespielten“ Stimme. Das „aufgenommene“ Statement der Künstlerin schafft eine andere stimmliche Präsenz der Hörfigur. Es geht in dieser Episode einerseits um das künstlerische Konzept des Geschlechtes; andererseits versteht man durch das hörbar präsente Element der technischen Verarbeitung der Stimme, dass es gleichzeitig um die zeitgenössische Rezeption von Hesses Kunst geht. Das instrumentale Motiv hat hier eine funktionale Rolle, die im weiteren Verlauf deutlicher wird.

### *III Self-Positioning* (08:21 bis 11:38)

Die folgende Miniatur eröffnet ein mit Leinen, Kabeln und Baumwollgewebe präparierter Flügel, was eine besondere Realisierung des Klanges ergibt: Man hört akustisch gedämpfte, stotternde *Glissandi* in einem hohen Register (siehe die Abbildungen 1 und 2 im Anhang 8.3.2). Als Auftakt steigt mit einer kurzen Pause eine männliche Stimme auf Englisch ein, die eine „professionelle“ Meinung über die Kunst von Hesse liefert: „She was very involved with the specific medium that she was working with. [...]“. Die Pause macht deutlich, dass die Stimme technisch in den Verlauf der Klavierpartie „einmontiert“ ist. Diese männliche Stimme mit ihrer artikulierten amerikanischen Aussprache erklingt durch die besondere Intonierung so, dass man spürt, dass die Hörfigur, die dabei realisiert wurde, Erfahrung mit der Kunst von Hesse hat. Die Stimme deutet klar an, dass es sich um einen von sich selbst überzeugten Mann Mitte 40 handelt, der im Leben etwas erreicht hat: Er redet „locker“ und mit „Gewicht“.

Parallel zu dieser männlichen Stimme erklingt kaum hörbar die leise Stimme von Hesse, die ihre Kunstmaterialien aufzählt: „Papiermaché, Latex, neu gefärbte Netze mit Polyethylen [...]“. Die Stimme der „jüngeren“ Hesse ist im Vergleich mit der männlichen Stimme sehr leise, nur ein nervöses Flüstern ist von ihr geblieben. Durch die Einführung von Pausen zwischen den Worten, das unruhige Tempo und den instabilen Atem stellt man sich vor, dass die Künstlerin nicht nur überlegt, welche Materialien sie für ihre Komposition wählt, sondern ihre „künstlerische Inspiration“ sucht. Es gibt keine instrumentale Begleitung oder andere Geräusche. In dieser Episode (0:08:21 bis 0:09:03 Min.) sind zwei Stimmen, zwei Positionen, gegenübergestellt – die Rezeption und die Produktion der Kunst. Die Zuhörer\*innen nehmen

die Meinung eines „Profis“ wahr, die im akustischen Vordergrund der Komposition auftritt. Es ist eine männliche Stimme, die überzeugend über Hesses Konzepte redet. Die Künstlerin selbst ist dabei kaum präsent. Wenn man diese kompositorische Realisierung mit Hesses Monolog aus dem zweiten Teil vergleicht, wird klar, dass ihr Konzept der „gleichberechtigten“ Kunst und der „geschlechterlosen“ Wahrheit in ihren Werken in der heutigen Rezeption tatsächlich problematisch ist. Dadurch stellt die Komponistin die Frage, wie die Kunst nach dem Tod der Künstlerin in den Ausstellungen und in der öffentlichen Meinung „weiterlebt“.

Die instrumentale Begleitung stellt in der nächsten Episode eine Art des illustrativen Materials dar. Durch den „gedämpften“, experimentellen Klang des Klaviers realisiert die Komponistin die Materialität des Stoffes in Eva Hesses Kunst: Die Seile und Kabel sind nicht zufällig im Instrument eingeführt. Sie machen diese Stoffe auch akustisch präsent. Nach dem kompositorisch montierten „Dialog“ zwischen Eva Hesse und dem „Kenner“ endet die Episode mit dem Klang der sich drehenden Radspeiche und der gezupften und durch die Stoffe gedämpften Flügelsaite. Hesse sagt: „[...] Baumwolle ... Metallring“, was der Klang wiederum auch akustisch wiedergibt. Die auditive Wahrnehmung dieser klanglichen Stofflichkeit weist dabei auf die taktile Ebene. Die Zuhörer\*innen erleben die Kunst nicht nur rein akustisch, sie können sie sich fast „real“ vorstellen und sie spüren.

In der stimmlichen Partie der dritten Miniatur fügt die Komponistin erneut das Konzept der Zeit-Raum-Verschiebung ein (0:10:12 bis 0:10:25 Min.). Eva Hesse (die jüngere) erzählt von der Heirat ihres Vaters mit einer anderen Eva, „einem Miststück“, die zwei Jahre vor der Künstlerin ebenfalls an einem Gehirntumor erkrankte. Die „jüngere“ Stimme klingt dabei genervt und fast böse auf ihre Stiefmutter, besonders das Wort „Miststück“ ist mit einer wütenden Intonation gesagt. Hesses Stimme erklingt sehr „nah“ bei den Zuhörer\*innen. Danach hört man eine Frage: „Hört sich unglaublich an, nicht?“, als ob die Stimme zuerst aufgenommen und dann wieder abgespielt wurde. Die technische Wiedergabe dieser Frage erinnert wegen des präsenten Rauschens akustisch an eine Radiostimme aus dem letzten Jahrhundert. „Lass mich die Geschichte zu Ende erzählen“ – antwortet wieder die „nah-stehende“ Eva Hesse.

Durch diese stimmliche Montage mit dem Rauschen realisiert die Komponistin wichtige Konzepte. Einerseits folgen die Zuhörer\*innen der Geschichte, die eine „reale“ Eva Hesse „hier und jetzt“ erzählt. Ihre Stimme ist akustisch nah-stehend, emotional und dadurch sehr lebendig. Andererseits realisiert sich durch die andere Stimme „aus der Entfernung“ eine Eva Hesse, die ihr eigenes Leben im Nachhinein rezipiert und ironisiert. Mittels der rhetorischen Frage werden die Zuhörer\*innen aktiviert und die narratologische Schranke zwischen der Erzählerin und den Zuhörer\*innen (die für die Künstlerin plötzlich auch präsent sind, ihre Frage ist an die

Zuhörer\*innen adressiert) durchbrochen, sodass die Zuhörenden in den akustischen Verlauf involviert sind.

*IV Mother's death, New York 1946 (11:38 bis 16:53 Min.)*

Die Miniatur beginnt mit der Stimme, die Eva Hesse schon in der zweiten Miniatur die Fragen gestellt hat. Diese Stimme macht ein Interview mit der Künstlerin. In diesem Teil beginnt sie mit der Ansage: „New York, neunzehnhundertsechundvierzig“, eine Station in Hesses Leben, und überträgt die Zuhörer\*innen so in eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Raum. An dieser Stelle übernimmt diese Frauen-Stimme die Rolle der Haupt-Erzählerin (0:11:38 bis 0:11:48 Min.). In der nächsten Episode übersetzt diese Stimme die Aussage der „älteren“ Eva Hesse von Englisch nach Deutsch, dass eine verzweifelte Frau sich aus dem 14. Stock gestürzt hat. Die klangliche Ebene in dieser Episode bilden Synthesizer-Klänge aus der experimentellen elektronischen Musik der 50er Jahre. Einerseits illustriert diese akustische Realisation die musikalische Landschaft der Zeit; andererseits bildet sie gleichzeitig die Stimmung des traumatischen Ereignisses des Todes der Mutter ab. Die klangliche und die Stimmen-Spur enden gleichzeitig mit dem Geräusch der Radspeiche. Dieses eröffnet eine weitere Episode der Miniatur, in der die „jüngere“ Eva Hesse über ihre Träume von ihrer Mutter in „Zeiten wo [...] noch ein Kind war, und in Zeiten, wo ich Erwachsene war“ erzählt. Diese Dichotomie zwischen Kindheit und Erwachsenenleben wird zum Thema dieser Miniatur. Zwei Episoden sind einander musikalisch gegenübergestellt. In der ersten (0:12:25 bis 0:13:58 Min.) verkündet die Stimme der „Autorin“ das Jahr „Neunzehnhundertzweiundfünfzig. Sechzehn Jahre alt“ und verweist damit darauf, dass die Zuhörer\*innen Eva Hesse jetzt als Heranwachsende wahrnehmen sollen. Gleichzeitig verändert sich die instrumentale Begleitung: Man hört Xylofon-Klänge des Synthesizers und die Radspeiche (Notenbeispiel 2 im Anhang 8.3.2). Die „jüngere“ Stimme verliest einen Brief an ihren Vater und klingt dabei kindlich naiv und offen. Durch die Dynamik um *mf* und die runde Intonation entwickelte sich ein Bild der „jüngeren“ Hesse, die voller Träume und überzeugt von ihren Kräften ist.

Die Miniatur endet mit einem künstlerischen Manifest von Hesse: „Wenn ich eine echte Künstlerin werden will [...]“, was eine andere Stimmungskraft zeigt (0:14:30 bis 0:15:05 Min.). Die Aussage ist ein Versprechen an sich selbst, dass sie jede Minute investieren wird, um Künstlerin zu sein. Mit dem Monolog verändert sich auch der Duktus im instrumentalen Teil: Man hört den Synthesizer in tiefer Tonlage, dazu kommen Geräusche, die einen fast mysteriösen, irrealen Klang erzeugen. Zusammen klingen die „jüngere“ Stimme und die instrumentale Begleitung in dieser Episode anders als die „naive“ Hesse davor. Es ist ein Versprechen an sich selbst, nie die „Rolle der Frau des Arztes“ zu spielen, sondern immer sie

selbst zu sein. Die Stimme ist leise geworden, als ob jemand nur mit sich selbst redet, mit kurzen Atempausen zwischen den Sätzen, die eine bestätigende Intonation des Monologs markieren. Der tiefe Gang des Cello, *H – A – E*, unterstreicht mit dem rhythmisierten elektronischen Sound die lebendige Pulsation und seelische Kraft der Künstlerin. Die sporadisch in der Melodie auftretenden Halbton-Schritte im Bass entsprechen dem mystischen Aspekt des Klangs. Durch die kompositorische Einführung der beiden Motive – das „Kindheitsmotiv“ und das „Künstlerische Manifest der Erwachsenen“ mit dem tiefen Klang des Cello – organisieren sich zwei unterschiedliche Sprachmodule der „jüngeren“ Hesse. Man hört in einer Miniatur zwei Portraits von Hesse – die Teenagerin und die Künstlerin – die das Bild von ihr vervollständigen sollen.

*V Alles aber anders* (17:02 bis 19:00 Min.)

In der fünften Miniatur entwickelt sich das Porträt von Eva Hesse als Künstlerin weiter. Die Komposition beginnt mit der „älteren“ Stimme von Hesse auf Englisch „circling nothing, circle draw“. Eine minimalistische Begleitung aus Synthesizer-Geräuschen unterstützt den durch den Echo-Effekt vermittelten technischen Klang der „älteren“ Stimme. Diese erklingt abwechselnd aus der Entfernung und aus der Nähe und wirkt dadurch unreal; die Stimme ist sehr mechanisch vorgetragen und ohne besondere Veränderungen in der Intonation oder der Dynamik. Vor allem gibt es keine Atempausen, die den Satz oder die Intonation strukturieren würden. Diese irrealen Wirkung betont den Einstieg der „jüngeren“ Stimme von Hesse: „Ich erinnere mich, dass ich zu einer Nicht-Kunst kommen wollte. Nicht assoziativ, nicht anthropomorph, nicht geometrisch, nicht nichts.“ Bei den Wörtern „nicht nichts“ verändert sich die Stimme wieder – durch den Effekt des Aufnehmens und wieder-Abspielens. „Alles aber anders“ (17:57 Min.) sagt erneut die „jüngere“ Stimme, aber jetzt akustisch ganz nah an den Zuhörer\*innen. Umgehend danach folgt die „ältere“ surrealistische Stimme mit dem Titel von Hesses Werk „Metronomic Irregularity“ und elektronischer Sound mit seltenen Oberton- und gemischten Synthesizer-Klängen.

Die extreme Aufschichtung der stimmlichen Partien in dieser Miniatur organisiert eine komplexe Realisierung des künstlerischen Credo von Hesse, ihr Bestreben, eine „andere“ Kunst zu schaffen, die eine neue Art der Wahrnehmung fördert. Die elektronischen Schwingungen illustrieren dabei Hesses Interpretation der Metrik in ihren Werken, das Konzept der Synchronisation und gleichzeitigen Unordnung. Die akustische Montage der Stimmen verwirklicht gemeinsam mit dem elektronischen Sound unterschiedliche narrative Ebenen. Durch die Ansage des Titels des Werks „Metronomic Irregularity“ ist auch dieses Kunst-Objekt in die akustische Realisation eingeführt.

### *VII Personal notes (24:27 bis 30:05 Min.)*

Die Miniatur „Personal notes“ besteht aus drei inhaltlichen Teilen: im ersten Teil überlebt Hesse ihre Krankheit und beschreibt ihre persönlichen Ängste über die Veränderungen, die ihre Psyche und ihr Körper erlebt. Das instrumentale Einleitungsmotiv, das bereits früher im Hörspiel aufgetreten ist, bezeichnet den Übergang zum zweiten Teil der Miniatur, in dem die Zuhörer\*innen die wieder emotional aktive Künstlerin hören, die über ihre Kunst und über das Problem der weiblichen Rolle nachdenkt. Die Miniatur endet mit der künstlerischen Meinung des „Kenners“ über die Tagebücher von Eva Hesse.

#### 1. Teil.

Dieser Teil ist eine verflochtene Komposition zwischen mehreren Partien. Den Anfang bildet eine klangliche Kulisse mit einem kratzenden Geräusch (0:24:27 bis 0:25:22 Min.). Akustisch kann man den Klang mit über die Saiten eines Flügels oder Cellos gezogenen Stäbchen assoziieren. Zusammen mit dem knirschenden Sound ruft die „ältere“ Hesse auf Englisch „Boxes“. Zum ersten Mal ist der Klang des Harmoniums im Hörspiel eingeführt, dessen Bässe unterstreichen die elektronisch verzerrte Stimme der Künstlerin; beide Partien erzeugen einen emotional-bedrückten Klang. Die „ältere“ Stimme ist akustisch weit von den Zuhörer\*innen entfernt, als ob sie nur in einer abstrakten klanglichen Welt existierte. Der Klang realisiert dabei Hesses Stimme als Teil nicht des „hier und jetzt“, sondern der irrationalen Welt der Kunst von Hesse. Die technische Verarbeitung der Stimme drängt sich in den Vordergrund und ist dabei Teil der medialen Ästhetik. Die Stimme klingt sehr verändert, als ob aus dem klanglichen „Stoff“ der Stimme eine überarbeitete neue Version gemacht wurde. Verschiedene Echo-Effekte wechseln sich ab und reißen dadurch die stimmliche Partie auseinander. Interessanterweise klingt die „ältere“ Stimme am Ende des Teils (ab 25:56 Min.) anders; obwohl die technisch-mediale Verarbeitung der Stimme immer noch präsent ist, wirkt die Stimme viel „natürlicher“. Die Stimmstärke erhöht sich akustisch, dadurch erklingt viel mehr Nähe als am Anfang des Teils.

Danach steigt die Stimme der „jüngeren“ Hesse ein: „Man kann mich leicht glücklich und leicht traurig machen“. Die „jüngere“ Stimme betritt die akustische Entwicklung kurz und sehr leise. Die „ältere“ Stimme kommentiert „I’m sick again“. In dieser kurzen Episode kommen beide Stimmen zu einem gemeinsamen Duktus und illustrieren den kranken Zustand der Künstlerin. Obwohl beide Hörfiguren in den früheren Teilen oft als Gegensätze auftreten, merkt man, dass die Intensionen der beiden Portraits zum Einklang kommen: die „ältere Stimme“ unterstützt die Dynamik auf *p*, die schwache Stimmstärke und das verlangsamte Tempo der „jüngeren“ Hesse. Am Ende des Teils hört man einen Monolog der „jüngeren Stimme“ (25:25



bis 26:00 Min.). In diesem Moment positioniert sich die „jüngere“ Hesse in einer Konstellation des vertrauten Gesprächs mit den Zuhörer\*innen. Dieses akustische Erlebnis organisiert sich vor allem durch die Dominanz des Flüsterns, die Behauchung und die leise Dynamik. „Es hat sich in mir so viel aufgestaut. Ich habe Angst, dass aus mir [...]“. Die Stimme wird durch den vollen, tiefen Klang des Harmoniums unterstützt und gemeinsam konstruieren die Partien eine Art des kommunikativen Prozesses zwischen der Protagonistin und den Hörenden, wie in der dritten Miniatur.

## 2. Teil (CD 1. Track 23 – 27:23 bis 28:36 Min.)

Nach den abgebrochenen Akkorden des Einleitungsmotivs verändert sich der Puls der instrumentalen Partie: das schnelle Tempo des Synthesizers kündigt einen Stimmungswechsel der Künstlerin an. Das Geräusch des Montage-Schnittes trennt den Klang des Klaviers von dem elektronischen Sound. Die „jüngere“ Stimme verändert sich in Stimmstärke und Dynamik. Die Hörfigur stellt sich jetzt fast wütend den Zuhörer\*innen vor, sie ist wieder sehr aktiv, emotional und lebendig. Die Dynamik des Monologs bleibt auf *f*, außerdem sind einige Wörter stimmlich prägnanter als andere. Der Monolog ist auf zwei Stimmen geteilt: die technisch verarbeiteten Stimmen mit und ohne Echo wechseln sich mit einer Pause ab. Mit **Violett** ist die „verarbeitete Stimme ohne Echo-Effekt“ und mit **Grau** die „verarbeitete Stimme mit Echo-Effekt“ bezeichnet; **fett** markiert eine nachdrückliche Intonation.

„Heute **wieder** ein Problemtag. (Ohne Pause) **Alles** hat mich **aufgeregt**. (Pause) Ich muss mein unruhiges ‚Ich‘ bezwingen. (Pause) Du bist **erwachsen**. (Ohne Pause) Mach was du für richtig hältst“

Die Technik der Zersplitterung einer einzelnen Stimme in zwei Varianten kann man an dieser Stelle unterschiedlich deuten. Durch den Echo-Effekt ist semantisch ein versteckter Dialog gezeigt: Es kann sein, dass der Satz „Du bist erwachsen.“ in Hesses Erinnerung von jemand anderem stammt. Andererseits realisiert die Technik die emotionale Dynamisierung der Hörfigur von Hesse; diese Episode vermittelt so den kämpferischen Charakter von Hesse.

Mit dem Aufruf „ich muss mein Inneres ‚ich‘ bezwingen“ erklingt der elektronische Klang des Synthesizers mit dem „Powermotiv“ *d – dis – c – d* und *g – gis – f – g*, der diesen kämpferischen Charakter durch die tiefe Lage und die Wiederholung des Motivs unterstützt. Dieses einfache Thema bekommt durch die elektronische Verarbeitung eine „drohende“ Stimmung und hebt die Intension des Satzes „I will paint against every role [...]“ hervor. Der kreisende Verlauf der Synthesizer-Melodie und die „ältere“ Stimme gehen in den elektronischen Sound und die „jüngere“ Stimme über, sodass sich die Stimmung der „älteren“ Stimme in der „jüngeren“ wiederholt. „Ich kann unmöglich so viele Dinge darstellen. Ich kann nicht für jeden etwas sein: Frau, schön, Künstlerin, Ehefrau, Köchin. Alle diese Rollen.“

Aufgrund der gleichen Art der akustischen Begleitung sind die „jüngere“ und „ältere“ Hesse am Ende der Miniatur wie in einer Hörfigur verbunden. Für diese Miniatur ist dieser Zusammenklang der beiden unterschiedlichen Stimmen besonders charakteristisch.

### 3. Teil

Nach dem persönlichen Statement von Hesse und ihren Gedanken über die weiblichen Rollen in der Gesellschaft hört man am Ende der Miniatur die männliche Stimme des „Kenners“. Hesses Stimme ist in beiden Hörfiguren davor sehr beweglich und unstabil: Die Stimme des „Kenners“ ist dagegen, wie auch in der 3. Miniatur, ein klangliches Portrait des bürgerlichen Kunst-Kenners, der Eva Hesses Bücher als „Literatur“ liest.

Seine Stimme, vor dem Hintergrund des Sounds chaotisch gezupfter Saiten, klingt ernst und überzeugend: „Eva beschrieb ihr Werk als geordnet, aber zugleich chaotisch. Ihre letzten Arbeiten, die phantastischen ‚Rope Pieces‘ erinnern an bizarre Zeichnungen über die Chaos-Theorie.“ Dabei hilft die Dynamik auf *mf* und eine spezielle Intonation des Textes: Der Sprecher verlangsamt den Anfang der Sätze und beschleunigt das Satzende so, dass eine abgerundete Intonation entsteht. Wenn man allerdings noch den Klang der verzweifelten Stimme von Hesse im Ohr hat (daran erinnern die chaotisch gezupften Saiten), entsteht ein Eindruck der Gegenüberstellung von zwei klanglichen Portraits: Hesse und der „Kenner“, die Schaffende und der Rezipient ihrer Werke.

### *VIII An artist's life in New York, the Sixties* (30:18 bis 37:47 Min.)

In der achten Miniatur bekommt man einen Eindruck von dem Leben und der künstlerischen Umgebung von Eva Hesse im New York der 60er Jahre. Besonders präsent sind in der Komposition der Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Stimmen sowie die instrumental-akustische Gestaltung der Räume und Charaktere. In dieser Miniatur treten folgende Hörfiguren auf: der „Kenner“, der einen kurzen Kommentar über Hesses Kunst spricht, Sol LeWitt – ein Künstler des Minimalismus – sowie ein weiterer Künstler, eine weitere „Kennerin“ und Hesse selbst. Bezüglich der Konstruktion der Hörfiguren im Hörspiel kann man in der Miniatur zwei Bereiche der klanglichen Portraits unterscheiden, die Kenner\*innen und die Künstler\*innen.

Bevor der männliche „Kenner“ seinen Kommentar „Es gibt Kunst, die einfach die Zeit spürt“ (ab 31:38 Min.) spricht, hört man einen ausführlichen Monolog von Hesse über ihre Serie von 16 Halbkugeln. Ihre Partie ist wieder mit dem Effekt der „aufgenommenen“ Stimme ausgeführt, sodass wiederum die technische Verarbeitung hörbar ist. Es wird deutlich, dass man die Gedanken von Hesse hört, die aber nicht „hier und jetzt“ aufgeführt sind, sondern durch ihre Installationen übertragen werden. Unsymmetrische Schläge auf den Korpus des Cellos und der

gedämpfte Klang der Cello-Saiten, die die „jüngere“ Stimme begleiten, unterstützen diesen Effekt. Die klangliche Begleitung verändert sich mit dem Einstieg der „Kenner“-Stimme nicht, und so verschwindet auch die Trennung zwischen den verschiedenen Räumen, der Kunst und ihrer Rezeption. Im Unterschied zur siebten Miniatur ist diese Differenz kaum spürbar, auch weil die Stimme des „Kenners“ verändert ist. Sie ist mit tieferen Atemzügen, stabilem Tempo im Laufe des Satzes und auf *mp* durchgeführt. Der Sprecher ist „natürlicher“ emotional und möchte nicht, wie davor im Hörspiel, in erster Linie sich selbst und sein Wissen zeigen, sondern eine aussagekräftige Meinung vorstellen.

Die „Kennerin“ tritt in der Miniatur nicht sofort nach dem „Kenner“ auf, sondern einige Minuten später, nach der Aussage von Sol LeWitt (ab 32:00 Min.). Die Kennerin sagt: „Diese glühende Energie, die sie ausstrahlte. (Pause) Sie wusste genau, was sie wollte. Sie wollte in die Arena, wo die Kerle auftraten“<sup>249</sup>. Die weibliche Stimme ist „mit einem Lächeln“ ausgesprochen, sodass man sofort die Begeisterung der „Kennerin“ spürt. In der ersten Phase des Satzes erklingt die Stimme ohne technische Verarbeitung und akustisch sehr nah bei den Zuhörer\*innen. Gleichzeitig mit der Stimme der „Kennerin“ treten das New-York-Motiv aus der vierten Miniatur und die Geräusche des Straßenverkehrs auf. Durch die Einführung des elektronischen Klanges und des O-Tons des Straßenverkehrs bekommt man den Eindruck, dass diese Stimme zu einer Zeitgenossin von Hesse gehört. Nach einer Pause erklingt die Stimme erneut, allerdings durch den Echo-Effekt verzerrt. Man kann diese kompositorische Entscheidung unterschiedlich deuten; wegen des unveränderten Ablaufs des klanglichen Hintergrunds liegt es nahe, dass der Echo-Effekt bestimmte Inhalt markiert und dadurch eine funktionale, aber keine akustisch-semantische Bedeutung bekommt.

Die Stimmen der beiden „Kenner“ stellen begeisterte Kritiker vor und konstruieren mit der klanglichen Begleitung eine Verbindung, einerseits zwischen Eva Hesses Konzepten und deren Rezeption (der Monolog von Hesse am Anfang der Miniatur und der Kommentar des „Kenners“), andererseits zwischen Hesses innerer Welt und der äußeren Umgebung (der Monolog von Hesse und die Aussage der „Kennerin“ in New York).

In der Miniatur ist außerdem die Stimme von Sol LeWitt eingeführt (31:46 bis 31:56 Min.): „You must practice! Stupid, unthinking, empty. Than you will be able to do“, spricht der Künstler Hesse an. Die kurze Ansage stellt eine weitere Figur aus dem künstlerischen Umfeld von Hesse vor. Die Stimme klingt durch die mittlere Tonlage und die intensive Stimmstärke sicher und stabil. Die Hörfigur gibt die Aufzählung „stupid, unthinking, empty“ mit

---

<sup>249</sup> Violett – „verarbeitete Stimme ohne Echo-Effekt“, Grau – „verarbeitete Stimme mit Echo-Effekt“

verlängerten Pausen wieder, „ohne Eile“. Diese Langsamkeit der Aussprache unterstützt auch der amerikanische Akzent der Stimme. Besonders auffällig ist dabei die intonierte Markierung am Ende der Aussage: „[...] to do.“ Dies vermittelt den Zuhörer\*innen den Eindruck der Hörfigur als „anerkannten“ Künstler, der zeigen will, dass er die „richtige Kunstarbeit“ kennt und versteht. Ein anderer Künstler gibt einen kurzen Abriss des Alltags der Künstlerin, worüber sie geredet haben und mit wem sie unterwegs war (32:10 bis 32:38). Diese Stimme ähnelt der Stimme von LeWitt insofern, als dass sie mit einer speziellen Artikulation (verlangsamtes Tempo, langsame Aussprache der Worte) dargestellt ist. Der Künstler spricht auf Deutsch und in tieferer Tonlage als Le Witt. Seine Stimme verfügt über keine besonders auffälligen Momente, aber wie auch die von LeWitt und den „Kenner\*innen“-Figuren ist sie mit O-Ton-Geräuschen aus New York zusammengeschnitten. So werden unterschiedliche Meinungen über Hesse vorgestellt und dabei ein klangliches Bild von Hesses Umgebung realisiert. Der Sound hilft den Zuhörer\*innen, die Räume und die Zeit nachzuvollziehen.

Hesses „jüngere“ Stimme steigt anschließend mit einem choralartigen Klang und in einer neuen akustischen Realisierung ein (ab 32:35 Min.). Im Interview mit der Komponistin erläuterte diese, dass der Klang der Stimme in diesem Fall keiner technischen Bearbeitung, sondern einem tatsächlichen akustischen Effekt entspringt. Dieser Teil des Hörspiels wurde am Teufelsberg (Berlin) aufgenommen, sodass die Stimme einen hörbaren Resonanzraum bekommen hat (siehe die Abbildungen 3 und 4 im Anhang 8.3.2). Der „Choral“-Klang kommt auch dank des natürlichen Echos am Teufelsberg zustande.

Nach einem kurzen Kommentar des „Kenners“ und dem Einleitungsmotiv mit einer Aussage der „älteren Stimme“ über die Geschlechtslosigkeit der Kunst (0:33:31 bis 0:37:47 Min.) kehrt Hesse mit einem inneren Dialog mit LeWitt in den akustischen Verlauf zurück. „Du bittest mich zum Schreiben, Sol“ sagt die „jüngere“ Hesse und fängt an zu schreiben. Mit der Stimme erklingt gleichzeitig der O-Ton des Kugelschreibers auf Papier und das leichte Rauschen des Windes. „Nähe und nicht genug wissend. Meine andere Welt. Ich kann nicht deine Welt kennen.“ Umgehend nach dem O-Ton und dem Rauschen steigt der „Choral“-Klang wieder ein.

Diese lange Episode hat eine wichtige Bedeutung in der Miniatur und im Hörspiel. Durch die akustische Realisation des Freiraums bekommt Hesses Stimme einen hörbaren Resonanzraum. Die Stimme füllt den Raum nicht durch die Stimmstärke oder ihre Dynamik; im Gegenteil erklingt sie durch das natürliche Echo ganz nah an den Hörenden. Wie in „Personal Notes“ findet dieser Monolog sehr persönlich statt, sodass die Zuhörer\*innen einen Zugang zu den intimsten Gedanken der Künstlerin bekommen. Die Stimme klingt sehr vertraut, ohne künstliche Veränderungen, bei mittlerer Dynamik. Wenn die Zuhörer\*innen nicht wissen,

dass es in einem spezifischen Raum aufgenommen wurde, unterstützt diese „Natürlichkeit“ den „reinen“ Klang des Chorals. Nicht zufällig ist an der Stelle die Imitation des Chorals eingeführt: Diese unterstützt den besonderen, intimen Klang der Stimme selbst. Hesses Hörfigur ist „sehr nah“, ohne emotionale Distanz von den Zuhörer\*innen dargestellt, was sie sehr von den anderen Künstlern in der Miniatur unterscheidet. Mit der Einführung des Chorals, dem akustisch gezeigten Prozess des Schreibens und durch die besondere Aufnahme der Stimme im Freiraum werden die Zuhörer\*innen akustisch in die Welt und die Gedanken von Hesse eingeführt. Trotz der Komplexität der Episode bleibt die Stimme von Hesse ausdrucksvoll und sehr präsent.

*X Enumerations* (40:52 bis 44:39 Min.) und *XI Last Sculptures* (44:42 bis 49:59)

In den letzten Miniaturen, in denen die Stimmen eine führende Rolle spielen, kommt die Geschichte über Eva Hesse zum Schluss. Der Abschluss der Erzählung über die Künstlerin zeigt sich vor allem in den Veränderungen der stimmlichen Darstellung von Hesses Hörfigur. Nach dem reinen und freien Klang der „jüngeren“ Hesse in der 8. Miniatur tritt die montierte, technische Stimme in den „Enumerations“ anders interpretiert wieder auf (0:43:10 bis 0:44:32 Min.). „Wiederholung vergrößert, erweitert oder verstärkt die Idee und das Ziel einer künstlerischen Aussage“ – diese Phrase teilt sich auf mehrere zusammen-geschnittene Wiederholungen. Gleichzeitig wird die „Zeit“ durch Metronom-Schläge dargestellt. Man hört deutlich das Montage-Geräusch in den stimmlichen Partien und die Zuhörer\*innen verstehen, dass die Stimme handwerklich auf mehrere Partien geschnitten und montiert wurde, sodass man die natürlich klingende Stimme der „jüngeren“ Hesse nicht mehr als lebendige Stimme wahrnehmen kann. Diese Veränderung signalisiert die Veränderungen, die in Eva Hesse selbst passieren und die ihre Wahrnehmung der Realität beeinflussen. Die Zuhörer\*innen landen in einem weiteren Raum der inneren Welt der erkrankten Künstlerin, die in der nächsten Miniatur ausführlich dargestellt ist. Die „Schläge“ der Zeit klingen drohend und bedrückend, was ebenfalls die unerbittlichen Veränderungen in Hesse markiert.

In der vorletzten Miniatur des Hörspiels eröffnet sich das Portrait der „älteren“ Hesse durch zwei größere klangliche Abschnitte, in denen Hesse nur durch die „ältere“ Stimme, begleitet von Geräuschen und atmosphärischen Klängen, dargestellt ist. Bisher trat die „ältere“ Stimme oft als technisch manipulierte Stimme mit einem surrealen Klang auf. In der ersten Episode wird die Stimme von dem „zerrissenen“ Geräusch von Holstäbchen auf Flügelsaiten begleitet (0:44:42 bis 0:45:48 Min.). Dieser Klang tritt auch in der siebten Miniatur „Personal Notes“ als Hintergrund für die „ältere“ Hesse auf. Damit wird die „ältere“ Stimme in dieser Miniatur mit einem bestimmten Begleit-Motiv verbunden. Diesmal aber ist die „ältere“ Stimme nicht durch den Echo-Effekt verzerrt, sondern – analog zur „jüngeren“ Stimme in den Miniaturen

„Expulsion from Germany 1938“, „Self-Positioning“ und „An artist’s life in New York, the Sixties“ – als aufgenommene und wieder abgespielte Stimme realisiert. Das provoziert eine neue Hör-Einstellung zu dieser Hörfigur. Die „ältere“ Hesse ist durch die Kombination der beiden Partien zur Hauptprotagonistin geworden und eben die „ältere“ Hesse, und nicht die „jüngere“, erzählt nun ihre Lebensgeschichte.

Besondere Veränderungen betreffen den stimmlichen Verlauf. Das lässt sich anhand des nächsten Abschnitts besonders gut zeigen (0:47:20 bis 0:49:01 Min.): „[...] no one knew what condition I would be in after the operation. There were so many possibilities [...]. Why can’t I just be?“, sagt die Erzählerin in einem sehr langsamen Tempo und mittlerer Dynamik, sodass man in der Aufführung tatsächlich eine von Medikamenten und Behandlungen ermüdete Künstlerin hört. Die apathische Stimmung der Hörfigur übertragen besonders der Atem und die Stimmstärke: Das verlangsamte Aus- und Einatmen der Sprecherin kontrastiert mit den rhythmischen Einsetzen der Metronom-Schläge. Eva Hesse reflektiert über ihre Vergangenheit und führt mit sich selbst einen Monolog darüber, wie sie ihr „Jetzt“ mit der Vergangenheit verbinden kann. Die sehr sparsame instrumentale Begleitung ist als Variation des kratzenden Motivs aus dem ersten Abschnitt der Miniatur ausgeführt und lässt die Zuhörer\*innen sich auf die Stimme der Protagonistin konzentrieren. Die Stimme ist mit einer Resonanz in der klanglichen Struktur eingeführt, klingt aber ohne Echo-Distanz, was wiederum eine neue Konstellation in Bezug auf die „ältere“ Stimme darstellt. Durch den Resonanz-Effekt nähert sich die „ältere“ Stimme akustisch der „jüngeren“ an.

Trotz der „beförderten“ Rolle der „älteren“ Stimme endet die stimmliche Partie des Hörspiels mit den Aussagen der „jüngeren“ Hesse (49:07 bis 49:57 Min.). Sie erzählt über ihre Seil-Installation, die an der Wand und an der Decke befestigt ist: „[...] Sehr viel Seil. Es muss ein ‚Seil-Stück‘ heißen“. Der instrumentale Teil der letzten Minuten des Hörspiels besteht aus dem Klang des Flügels, ohne fremde Geräusche; man hört diesmal auch keinen durch den Stoff gedämpften Flügel, sondern gewöhnlichen Sound. Obwohl Hesse von ihrem „Seil-Stück“ erzählt, ist der Flügel von fremden Materialien befreit und bietet den Zuhörer\*innen einen vollständigen Klang. „[...] ließ es einfach geschehen. Erlaube ihm den Weg zur Vollendung selbst zu bestehen [...]“ Der Klang des Flügels befreit sich von den Seilen, von den Materialien, die seinen Klang verzerren, wie auch Hesse in ihren Werken einen eigenen Willen wünschte und schaffte. Obwohl die Erzählerin selbst bei ihrer letzten Skulptur landet, verweist die fragliche Intonation in den letzten Takten der Klavierpartie darauf, dass es keinen tatsächlichen Endpunkt in der Erzählung gibt. Auch die letzte Dur-Terz in der 12. Miniatur „Epitaph“ (0:50:00 bis 0:52:15 Min.) bestätigt die Idee des Weiter-Lebens der Künstlerin in ihren Werken.

#### 4.2.4 Zwischenzusammenfassung zu „Alles aber anders. 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“

##### *Stimmliche Protokolle*

Im Hörspiel sind mehrere Stimmen komponiert: eine jüngere und eine ältere Stimme von Eva Hesse, die Stimmen des „Kenners“ und der „Kennerin“, zwei Stimmen von anderen männlichen Künstlern – Zeitgenossen von Hesse – sowie eine Stimme, die das Interview mit Hesse durchführt. Die stimmlichen Partien sind vielfältig akustisch in der Komposition eingeführt und erfüllen im Hörspiel unterschiedliche Funktionen.

Die „jüngere“ und die „ältere“ Stimme sind die Haupteerzählstimmen im Hörspiel. Die „jüngere“ Stimme gehört zu einer Frau, die die Künstlerin vor ihrer Erkrankung realisiert. Ihre Stimme hat im „natürlichen Modus“ des Sprechens eine mittlere Stimmhöhe und besitzt die Fähigkeit, die Stimmstärke zwischen kaum hörbarem Flüstern und dynamisch intensiver Aussprache zu regulieren. Der Sprach-Rhythmus verändert sich im Laufe des Hörspiels in Bezug auf die Emotionen der Sprecherin. In den ausführlichen Monologen der Hörfigur bleibt der Rhythmus aber entweder stabil langsam oder stabil schnell. Das Timbre hat keine besonderen Merkmale. Die Sprecherin artikuliert klar in Hochdeutsch und macht die Stimme eindeutig hörbar für die Hörenden. Nach dem stimmlichen Protokoll repräsentiert diese Stimme eine junge Frau, bzw. ein Mädchen (in der vierten Miniatur), zwischen 20 und 25 Jahren. Durch die Art der Einführung der Stimme in der Komposition entwickelt sich die narratologische Darstellung von Eva Hesses Hörfigur. Die „jüngere“ Stimme wird in unterschiedlichen Modifikationen im Hörspiel eingeführt. Der meistgenutzte Effekt der Verarbeitung ist die Einführung der Stimme als aufgenommene und wiederabgespielte Spur, wie zum Beispiel in der zweiten oder dritten Miniatur. In „Expulsion from Germany 1938“ denkt die Künstlerin über das Konzept des Geschlechtes in der Kunst nach und fragt, ob für sie eine männliche oder weibliche Kunst überhaupt existiert. Dabei spielt die „Aufnahme-Situation“ der Stimme durch die charakteristische Dämpfung und das Rauschen eine akustisch präzise Rolle; das Problem der Rezeption der Kunst von Hesse ist damit in die Gegenwart geführt, die Stimme ist zu einem medialen Objekt, in diesem Fall zu einer aufgenommenen Spur, geworden und hat ein bestimmtes historisch-mediales Gedächtnis bekommen. Das „Aufnehmen und Wiederabspielen“ evoziert so einen Wiederholungs- und Reflexionsprozess. Meistens erklingt die „jüngere“ Stimme in ihrem „natürlichen“ Sprachmodus, worin die „aufgenommene Stimme“ einmontiert ist. Deswegen kontrastiert die Art der technischen Verarbeitung am Ende des Hörspiels überraschend mit der üblichen akustischen Realisierung der „jüngeren“ Stimme.

Die Verzerrung der Stimme in der Miniatur „Enumerations“ verweist auf die psychologischen und physischen Veränderungen von Hesse, die sie am Ende ihres Leben erfuhr.

In „Self-Positioning“ verlagert sich akustisch die Aufnahme-Situation der Stimme, hin zur Radio-Stimme. Man hört den technischen Echo-Effekt in der Phrase „Hört sich unglaublich an, nicht?“ – die Stimme klingt aus der Entfernung, wie ein in den Verlauf des „natürlichen“ Sprachmodus der Hörfigur einmontierter Ausschnitt. Das führt einerseits zu einem Bruch der gewöhnlichen narratologischen Trennung zwischen der „Erzählerin“ und den „Hörenden“ – die Frage ist direkt an die Zuhörer\*innen gerichtet. Andererseits realisieren sich durch das hörbare Geräusch des Montageschnittes und den klanglichen Unterschied zwischen der „Radio-Stimme“ von Hesse und ihrer „natürlichen“ Stimme zwei narratologische Perspektiven: Eva Hesse, die „hier und jetzt“ über ihr Leben und ihre Kunst erzählt und die – eigentlich schon gestorbene – Künstlerin, die sich selbst als „aufgenommene Spur“ auf der gegenwärtigen Kunst- und Medienbühne reflektieren und ironisieren kann. In der fünften Miniatur „Alles aber anders“ ist die „abgespielte Stimme“ der „jüngeren“ Hesse in ihren natürlichen stimmlichen Verlauf einmontiert und organisiert ein besonderes Raum-Verhältnis zwischen den Zuhörer\*innen und der Künstlerin. Durch die akustische Verarbeitung entsteht ein semantischer Akzent auf der konzeptuellen Aussage und gleichzeitig ist die akustische Distanz zu den Zuhörenden geringer hörbar: Die Stimme ist ganz nah am „Ohr.“

Außer der „Aufnahme-Situation“ ist im Hörspiel als besonderer Klang der „jüngeren“ Stimme das Flüstern eingeführt. Dieses ist Teil der Realisierung der akustischen Hörfigur der Künstlerin und unterscheidet sich in der Formposition und stimmlichen Ausführung. Meistens erweitert es das akustische Bild von Hesse als eine emotionale, über sich selbst reflektierende Frau, die auch an sich selbst verzweifeln kann. In „Self-Positioning“ schaffen die kurzfristigen Atemzüge und die dadurch zwischen den Worten entstehenden kurzen Pausen ein instabiles, aber schnelles Tempo des Flüsterns. Das zeigt einerseits die künstlerische Agitation, andererseits ihre Zweifel über ihre Werke. In „Personal Notes“ ist das Flüstern anders ausgeführt: Dabei spielen die mit dem längeren Atem organisierten, umfangreicheren Sätze eine Rolle, an deren Ende die Intonation des Flüsterns nach unten strebt. Das Tempo des Flüsterns verlangsamt sich, was eine interessante Darstellung der Hörfigur zufolge hat. Eva Hesse redet wie mit sich selbst über ihre Ängste, dabei ist das Flüstern wie eine unbewusst laute Äußerung der ursprünglich stummen, nur innerlich ausgesprochenen Gedanken realisiert. Diese Art des Flüsterns kann man als Versuch der Komponistin betrachten, eine besonders intime akustische Situation zwischen der Hörfigur und den Zuhörer\*innen zu schaffen.



Die „jüngere“ Stimme verfügt über eine breite Palette der Emotionalität: Sie klingt genervt (in „Self-Positioning“), wütend (in „Personal Notes“) oder kindlich naiv und spricht kämpferisch ihr künstlerisches Manifest (in „Mother’s death, New York 1946“). Diese Emotionen realisiert die Sprecherin mithilfe unterschiedlicher Dynamik in der Stimme sowie der Manipulation der Atempausen und des Tempos. Durch diese stimmlichen Kriterien organisieren sich die verschiedenen Intonationen der Stimme, die die Hörfigur der Künstlerin vervollständigen. Mit der „jüngeren“ Stimme verbindet man akustisch Konzepte wie Naivität, Reinheit und Natürlichkeit, was besonders prägnant in der achten Miniatur „An artist’s Life in New York, the Sixties“ durch den Effekt der Resonanz im freien Raum – der durch die Choral-Begleitung noch verstärkt wird – dargestellt ist.

Die Besonderheit der Realisierung der „älteren“ Stimme besteht in ihrer häufigen medialen Verarbeitung. Im Laufe des Hörspiels erklingt sie unter anderem mit Echo-Effekt, elektronisch verzerrt, technisch gedämpft (wie aus der Entfernung) oder dynamisch verstärkt. Daher können die stimmlichen Kriterien, wie Stimmstärke oder Timbre, nicht genau protokolliert werden. Die Stimmstärke variiert nach der medialen Darstellung im Hörspiel und auch das Tempo und der Rhythmus der „älteren“ Stimme hängen oft stark von der Komposition ab. Trotz der „nicht-natürlichen“ Realisierung hört man aber, dass die Stimme eine tiefere Lage hat und eine Frau zwischen 40 und 50 Jahren dargestellt wird. Sie redet ausschließlich auf Englisch.

Diese Stimme kann man akustisch als Realisierung der „kranken“ Eva Hesse wahrnehmen, sie begleitet die „jüngere“ Stimme im Hörspiel oft als Gedankenspur, trägt dabei aber eine andere Funktion. Oft tritt die „ältere“ Stimme als Kommentar auf (in „Mother’s death, New York 1946“) oder klingt unreal, ohne „menschliche“ Intonierung und ohne hörbare Atemzüge (in „Alles aber anders“). Die „ältere“ Stimme ist im ganzen Hörspiel, außer der vorletzten Miniatur („Last Sculptures“), als Gegensatz zur „jüngeren“ Stimme aufgebaut. In den letzten Teilen des Hörspiels tritt die „ältere“ Stimme allerdings in einen anderen Modus ein, die Hauptrolle geht von der „jüngeren“ Hesse zur „kranken“ Hesse über. Man hört die „ältere“ Stimme plötzlich in ihrem „natürlichen“, emotionalen Modus. Auf diese Weise sind akustisch die Veränderungen im erzählerischen Verlauf der Biografie im Hörspiel bezeichnet: die Zuhörer\*innen landen am Ende der Erzählung.

Aufgrund der vielfältigen Möglichkeiten der stimmlichen Realisation von Hesses Stimme konstruiert sich eine komplexe Persönlichkeit im Hörspiel: Man hört die Lebendigkeit der Künstlerin, ihre Zweifel, Reflexionen und Überlegungen über die Kunst. Außer den beiden weiblichen Stimmen der Hauptprotagonistin treten im Hörspiel auch männliche Hörfiguren auf. In den analysierten Teilen des Hörspiels erklingt oft die Stimme eines Kunstkritikers (in „Self-

Positioning“, „Personal Notes“, „An artist's life in New York, the sixties“), außerdem erscheinen die Stimmen von Sol LeWitt (in „An artist's life in New York“) und einem anderen Künstler. Die männlichen Figuren haben im Hörspiel die Funktion, die Umgebung von Eva Hesse zu zeigen, und bilden dabei eine akustische Antithese zur Künstlerin. Die Stimmen der männlichen Protagonisten erklingen auf *mf* und haben eine intensive Stimmstärke. Die Pausen zwischen den Sätzen des Kunstkritikers und bei Sol LeWitt zeichnen das Bild des anerkannten, überzeugten Künstlers, bzw. Kritikers. Die akustische Antithese zwischen den weiblichen und männlichen Stimmen bricht nur in der achten Miniatur, wo sich die stimmliche Partie des Kenners zu *mp* entwickelt und sich durch das schnelle Tempo die emotionale Offenheit und die Begeisterung über Hesses Kunst zeigt. So kann man feststellen, dass die männlichen Stimmen in den analysierten Teilen des Hörspiels eine wichtige Position in Bezug auf die Realisation von Hesses Hörfigur bekommen. Sie zeigen ihre künstlerische Umgebung und heben spezielle Charakterzüge, wie die Unsicherheit, die Verzweiflung und die innere Kraft hervor.

Noch zwei andere Hörfiguren sind am Hörspiel beteiligt: Die Stimme einer begeisterten „Kennerin“ in der achten Miniatur sowie eine Stimme, die Hesse im Laufe des Hörspiels Fragen über ihr Leben stellt und Orts- oder Zeitwechsel kommentiert. Die Stimme der Kennerin charakterisiert, wie die des männlichen „Kenners“, die Rezeption von Hesses Kunst. Aufgrund der intensiven Stimmstärke organisiert sich eine akustische Nähe zu den Zuhörer\*innen. Die Hörfigur ist die einer jungen Frau, die mit Begeisterung über Hesses feministische Konzepte und ihren Mut, „auf der gleichen Bühne“ mit männlichen Künstlern aufzutreten, spricht. Die Einführung der Geräusche des Straßenverkehrs, die im Hörspiel das New York der 60er Jahre begleiten, legen nah, dass es sich um eine Zeitgenossin Hesses handelt. Eine andere Funktion hat die Stimme der Journalistin. Diese tritt jeweils kurz aber immer wieder in den Miniaturen auf und ist ohne mediale Verarbeitung dargestellt. Sie erklingt dabei immer mit der gleichen Intonation. Diese Stimme verkörpert an sich eine „Erzählerin“, die über die Macht verfügt, die Zuhörer\*innen durch die Komposition zu „leiten“. Diese Funktion betonen die Fragen an Hesse und die Ansagen von Orten.

Allgemein kann man sagen, dass die stimmlichen Parteien im Hörspiel mehrere unterschiedliche Hörfiguren und Charaktere verkörpern. Die Stimme bleibt im Hörspiel das wichtigste Medium der Übertragung – nicht nur der Personen, die Eva Hesse akustisch realisieren, sondern auch von Zeitgenoss\*innen und Rezipient\*innen. Durch die variantenreiche Einführung der unterschiedlichen Arten der stimmlichen Präsentation schaffen es die vier Sprecher\*innen, mehrere Hörfiguren zu verkörpern, die die akustische Welt über die Künstlerin vervollständigen. Der klangliche Fokus in der stimmlichen Partie liegt auf der

„jüngeren“ und der „älteren“ Stimme, die Eva Hesse verkörpern. Das Stimmerlebnis konstruiert die Hörfiguren und deren akustisch-semantische Bedeutung im Hörspiel nicht nur durch die sprachliche Realisierung. Die Stimmen treten in der Komposition gemeinsam mit der akustisch-musikalischen Begleitung auf. Durch die kompositorischen Form-Entscheidungen, mit welcher Art der instrumentalen Begleitung und mit welchen akustischen Motiven die Stimme eingeführt ist, werden weitere Charakteristika der Protagonist\*innen verwirklicht und das biografische Erzählen im Hörspiel konstruiert.

### *Klangliche Begleitung der Stimmen*

Die klangliche Begleitung der Stimmen im Hörspiel wird durch mehrere Elemente organisiert: eine präzise Rolle spielen die instrumentale Begleitung und die Geräusch-Kulisse. In der Komposition unterstützt der Klang die Stimme und ergänzt die akustische Realisierung der Hörfiguren. In der ersten und vierten Miniatur präsentiert die Stimme Hesses kindliche Naivität und gleichzeitig ihre tiefe Reife als Künstlerin. Die entstehende Komplexität der präsentierten Hörfigur unterstützt der wiederkehrende Klang der Radspeiche und des Xylophons. Die Komponistin merkte selbst in Interview<sup>250</sup> an, dass die Instrumente nicht zufällig oft zusammen auftreten: mit der Radspeiche soll das Xylophon als Symbol der kindlichen Naivität der Künstlerin verstanden sein. Das Cello-Motiv erweitert in der absteigenden, tiefen Melodie mit dem elektronischen Puls das Stimmerlebnis der „erwachsenen Hesse“. Die gleiche Rolle spielt auch das „Powermotiv“ in der achten Miniatur. Die „ältere“ Stimme erscheint oft zusammen mit dem kratzenden Klang der Holzstäbchen (wie in „Personal Notes“) oder mit dem Klang des Synthesizers, was die akustische Verzerrung und den surrealen Klang der „älteren“ Stimme von Hesse noch einmal betont.

Die Einführung der Begleitmotive organisiert außerdem eine bestimmte motivisch-thematische Unterstützung für die Zuhörer\*innen. Neben dieser Funktion organisiert der instrumentale Teil des Hörspiels aber auch die Form. Das Einleitungsmotiv teilt innerhalb der Miniaturen die Episoden voneinander, eröffnet das Hörspiel und beendet es in der variierten Aufführung; dies konstruiert einen Rahmen der Komposition. Weitere Funktionen übernimmt im Hörspiel das eingeführte klangliche Material, wie der gedämpfte Sound des Saitenflügels oder hohe elektronische Schwingungen. Meistens treten diese akustischen Kulissen an den Stellen als Hintergrund der Stimmen auf, wo Hesse über ihre Kunst und ihre Installationsmaterialien (Papier, Tische, Seile) spricht. Durch die akustische Illustration entsteht im Hörspiel außerdem eine klangliche Kulisse, die die unterschiedlichen Räumlichkeiten darstellt. Diese Funktion erfüllen zum Beispiel der Klang des Synthesizers oder der O-Ton des

---

<sup>250</sup> Höre dazu das Interview mit der Komponistin vom 17.05.2019 auf der beigefügten CD

Straßenverkehrs. In der Komposition illustrieren die beiden klanglichen Spuren die bewegliche und aktive Atmosphäre des New Yorks der 50er und 60er Jahre, während des Aufschwungs der elektronischen Musik. Am Anfang des Hörspiels stellen die O-Ton-Geräusche der Schritte, das Husten und das Stimmengewirr die Kunstaussstellung dar. Wegen dieser verschiedenen Darstellungsfunktionen im Hörspiel kann man die Klänge und O-Ton-Geräusche als Teil der narrativen Agenda betrachten. Der mit der „jüngeren“ Stimme aufgenommene hörbare Resonanzraum soll zum Beispiel keinen Raum an sich verwirklichen, sondern die Protagonistin charakterisieren. Auch die Geräusche des Metronoms bezeichnen vornehmlich die psychologischen und gesundheitlichen Veränderungen der Künstlerin am Ende des Hörspiels.

Der instrumentale Teil des Hörspiels, die Geräusche und Klänge sind Teil des biografischen Erzählens im Hörspiel und begleiten die Partie der Stimmen fast ununterbrochen im Laufe der Komposition. Die instrumentalen Teile treten nur dann ohne Stimmen auf, wenn sie die Form der Miniaturen oder der Gesamtkomposition organisieren.

#### *Stimmen und biografische Narration im Hörspiel*

Durch die kompositorische Organisation der Stimmen und der klanglichen Begleitung treten im Hörspiel mehrere Erzählperspektiven auf. Man beobachtet verschiedene „Welten“: Die Welt der Künstlerin, die die beiden Hauptstimmen darstellen, und den Bereich der Kunstrezeption, der durch die Stimmen der sekundären Figuren wiedergegeben wird. Außer den Stimmen nehmen die klanglich-akustische Begleitung und die O-Töne an der Organisation der beiden Erzähl-Sphären teil.

Die formale Aufteilung der Miniaturen schildert die Geschichte der Künstlerin von der Kindheit bis zu ihren letzten Jahren und Werken. Dieser lineare Erzählverlauf ist im Hörspiel trotz der klaren Struktur, von der Flucht in die Niederlande bis zum Aufenthalt in Essen-Kettwig in den 60er Jahren, allerdings nicht eindeutig. Die „Vergangenheit“ mischt sich mit Ausschnitten aus gegenwärtigen Kunstaussstellungen, sodass die Grenze zwischen dem „hier und jetzt“ und der „Vergangenheit“ nicht immer genau identifizierbar ist. Im Laufe der Komposition erklingen die „jüngere“ und die „ältere“ Stimme an manchen Stellen gleichzeitig, stellen dabei aber zwei Erzählperspektiven dar, was dank der unterschiedlichen akustischen Realisation der Stimmpartien deutlich wird. Die „ältere“ Stimme kommentiert die Aussagen der „jüngeren“, entweder allein oder mit klanglicher Begleitung, sodass die narrativen Ströme, die eigentlich zwei Hörfiguren darstellen, gleichzeitig im Hörspiel existieren können. Aufgrund der Parallelführung der medial verarbeiteten „älteren“ mit der „jüngeren“ Stimme in der chronologischen Erzählung ist nicht nur die zeitliche Grenze zwischen den beiden Hörfiguren innerhalb der Miniatur verwischt, sondern auch der Prozess des künstlerischen Schaffens von

Hesse beobachtbar. Die „jüngere“ Stimme gibt durch die Dynamik und den Sprechrhythmus den lauten Gedankenverlauf der Künstlerin wieder. Dabei hilft die akustische Kulisse aus Klängen und Geräuschen der Stoffe, den Prozess der Realisation des Konzeptes zu materialisieren. Die „ältere“ Stimme spricht die Titel, geometrischen Formen oder künstlerischen Konzepte, die Hesse zu ihren Installationen antreiben. Die surreale, durch den Echo-Effekt zersplitterte Stimme verweist darauf, dass es sich um ein anderes Narrativ handelt, um die „ältere“ Eva Hesse, die bereits auch Teil der Rezeptionswelt ist.

Die Montage als kompositorische Methode im Hörspiel spielt eine große Rolle in der Organisation des Erzählens. Am Ende des Hörspiels teilt der hörbare Klang der Montage in der Partie der „jüngeren“ Stimme den Zuhörenden mit, dass sich die Aufteilung der Rollen im Hörspiel ändert. Die „ältere“ Hesse übernimmt in diesem Moment die Rolle der Hauptprotagonistin. Neben der akustischen Positionierung der Hörfiguren bekommt die Montage als kompositorisches Verfahren außerdem die Aufgabe, die genderspezifischen Themen akustisch „greifbar“ machen. Das Thema der Genderverhältnisse im Hörspiel wird außerdem durch die akustische Relation innerhalb der stimmlichen Partien dargestellt. Das Auftreten der männlichen und weiblichen Stimmen im Vor- oder Hintergrund, die Dynamik des sprachlichen Vortrags (Flüstern oder eine Rede auf *mf*) problematisiert akustisch die Frage, ob die Kunst, die die Künstlerin als „geschlechtlos“ verstand, tatsächlich als solche rezeptiert wurde. Durch die Stimme des Kenners thematisiert Haage das Konzept des männlichen Blickes auf die Kunst und markiert dadurch die Besonderheit der Künstlerin als erfolgreiche weibliche Figur in der avantgardistischen Szene der 60er Jahre.

## 5 Zusammenfassung

Das Problem der Stimme als kompositorisches Material in gegenwärtigen Hörspiel-Kompositionen erfordert verschiedene interdisziplinäre analytische Zugänge. In der vorliegenden Arbeit wurden mehrere Impulse der zeitgenössischen musikwissenschaftlichen Forschungslandschaft in Bezug auf die Hörspiel-Analyse genutzt und dabei wissenschaftliche Bereiche wie die Hörwahrnehmung, die Ästhetik des „Neues Hörspiels“ und des akustischen Theaters der 30er Jahre oder die Idee der „Gesamt-Komposition“ und des narrativen Hörspiels kritisch beleuchtet und angewendet.

Das Kriterium der akustischen Realisierung der Frauenbiografie anhand der Künstlerinnen Hannah Höch und Eva Hesse spielte in der Arbeit eine entscheidende Rolle. Unter diesem Kriterium wurden zwei Aspekte zusammengefasst: einerseits die stimmphysiognomische

Untersuchung und die Realisierung der Hörfigur, andererseits das narrative Potenzial der kompositorischen Einführung der Stimmen in der Gesamt-Komposition des Hörspiels. Anhand dieser zwei Aspekte wurde festgestellt, dass die Stimme in beiden untersuchten Hörspielen nicht nur das Hauptmittel der Darstellung der portraitierten Künstlerinnen bildet, sondern auch für die Wiedergabe der sozialen, kulturellen und historischen Umgebung der Protagonistinnen eine wesentliche Rolle spielt. Durch die Stimme sind in der Hörspiel-Komposition unterschiedliche Elemente eingeführt, die die biografische Erzählung in der Komposition konstruieren. Die wichtigsten klanglich ausgeprägten Elemente des Hörspiels, an deren Umsetzung die Stimme in der Komposition beteiligt ist, sind die akustische Hörfigur sowie die Raum- und Zeitdarstellung.

Als eine theoretische Grundlage für die stimmphysiognomische Analyse der akustischen Hörfigur wurde die Methode von Herta Herzog, die auf sechs Stimmqualitäten von Radiosprecher\*innen basiert, ausgesucht. Die Methode, die Herzog für die Analyse der Korrelation zwischen den tatsächlichen Körpern und Charakterzügen der Sprecher\*innen und dem audio-visuellen Eindruck der Zuhörer\*innen benutzte, wurde in der Masterarbeit kritisch dargestellt und in den analytischen Teilen angewendet. Die in den Hörspielen auftretenden Hörfiguren kann man mithilfe von Herzogs untersuchten Qualitäten beschreiben und interpretieren. Die Komponistinnen achteten bei der Komposition der Stimmen in den Hörspielen besonders auf Stimmeigenschaften wie Rhythmus, Tempo und Stimmstärke. Diese Qualitäten spielen bei der Organisation des akustischen Verlaufs der Komposition eine große Rolle und sind variierend in den Hörspielen eingeführt. Der Rhythmus und das Tempo des Sprechens sind oft durch den Einsatz von Pausen zwischen Wörtern, Sätzen und größeren textlichen Abschnitten reglementiert. Tempo-Beschleunigung und -Verlangsamung sind in den unterschiedlichen akustischen Strukturen der Hörspiele präsent. Sowohl innerhalb von Sätzen als auch innerhalb größerer Strukturkomponenten verändert sich zusammen mit dem Tempo die sprachliche Intonation. Diese Veränderungen im stimmlichen Verlauf sind durch weitere auffallende Momente in den Stimmen markiert und erscheinen oft mit Veränderungen der akustischen Kulisse und des dynamischen, melodischen Duktus der instrumentalen Teile. Durch den resonanzmäßigen Eindruck vermitteln die stimmlichen Eigenschaften den Zuhörer\*innen die Emotionen, Charakterzüge und vor allem das ungefähre Alter der Hörfiguren.

In Helga Pogatschars Hörspiel „Weiter in die Nacht“ agieren nur weibliche Sprecherinnen. Die Handlung im Hörspiel wird durch zwei Stimmen entwickelt, die in der Masterarbeit wegen ihrer stimmlichen Eigenschaften als „ältere“, bzw. „jüngere“ Stimme bezeichnet wurden.

Wegen der Unterschiede im Timbre der Stimmen realisieren diese zwei im Alter unterschiedliche Figuren von Hannah Höch in der Komposition. Die zwei Sprecherinnen sind auch für die Produktion der weiteren „funktionalen“ Stimmen (wie die „Bahnhofstimme“) in der Komposition verantwortlich. In Ulrike Haages Hörspiel „Alles, aber anders“ sind in der stimmlichen Landschaft des Hörspiels sowohl weibliche als auch männliche Hörfiguren vertreten. Wie auch in „Weiter in die Nacht“ ist die Protagonistin, Eva Hesse, durch zwei Stimmen dargestellt, die in der vorliegenden Arbeit als „ältere“ und „jüngere“ Stimme bezeichnet wurden. Das Kompositionsprinzip der Hauptprotagonistinnen-Stimmen ähnelt sich in diesem Zusammenhang in beiden Hörspielen: Beide Hörfiguren der Künstlerinnen sind nicht als einheitliche Stimme komponiert, sondern durch zwei Stimmen realisiert. Trotzdem gibt es Unterschiede in der stimmlichen Komposition. In „Weiter in die Nacht“ realisiert sich Hannah Höchs Hörfigur meistens nicht durch das Stimmerlebnis, sondern durch die akustische Wahrnehmung der Montage der unterschiedlichen weiblichen Stimmen. Damit wird nicht in erster Linie das Ziel verfolgt, Hannah Höch als Person mit ihren Charakterzügen und Emotionen darzustellen, sondern es sollen ihr künstlerisches Credo und ihre künstlerischen Konzepte akustisch gezeigt werden. In der Komposition dominieren automatisierte Artikulation und emotionsloser Duktus in den Stimmen, was sich mit den ästhetischen Konzepten des Dadaismus verbinden lässt. Außerdem weist die Montage als Einführungsprinzip des stimmlichen Materials auf Höchs Erfindung der Collage-Fototechnik. Ulrike Haages Eva Hesse ist, wie gesagt, ebenfalls durch zwei Hörfiguren realisiert. Die „jüngere“ Hesse wird oft durch die „ältere“ Künstlerin kommentiert, deren Stimme durch die technische Verarbeitung häufig verzerrt und unnatürlich wirkt. Hesses Hörfigur in „Alles, aber anders“ ist in ihrer persönlichen und emotionalen Entwicklung dargestellt. Anwendung findet das Prinzip der stimmlichen Zersplitterung auch, um die Biografie der Künstlerin von der Kindheit bis zur Erkrankung darzustellen. Die Stimmen bilden in der Komposition häufig zwei parallel existierende, teilweise aufeinander bezogene klangliche Strukturen. Die Zuhörer\*innen nehmen in erster Linie Hesse als Person wahr, deren emotionale Schwankungen und Charakterzüge akustisch im Vordergrund der stimmlichen Komposition stehen. Ihre Kunst und künstlerischen Bestrebungen werden dagegen hauptsächlich durch die akustische Kulisse (instrumentale und elektronische Passagen, Geräusche, bestimmte Klänge) realisiert.

Im Fall des Hörspiels konstruieren sich die Hörfiguren der Protagonist\*innen basierend auf der Prämisse, dass die Stimmen der Sprecher\*innen künstlerisch vorgetragene und akustisch-realisierte Radio-Stimmen sind. Durch den kompositorischen Aufbau bekommen die eingangs erwähnten Kriterien einen neuen ästhetischen Inhalt, den Herzog als „inhaltlich-affektiv“

bezeichnete. Bei Herzog ist damit ein natürlicher Zustand der Stimme gemeint; im Fall der Komposition ergibt sich dagegen noch eine weitere Ebene: Die „inhaltlich-affektive Komponente“ der Stimme kann man im Fall des Hörspiels durch den Begriff der „akustisch-semanticen Komponente“ erweitern. Damit sind nicht der natürliche Charakter und die Bedeutungen in der Stimme gemeint, sondern die Fähigkeit der Stimme, die Inhalte und Intensionen der Komponist\*innen zu übertragen. Herzogs Methode bietet einen systematischen Zugang der Stimmanalyse und kann bei der Untersuchung der Konstruktion der akustischen Hörfiguren im Hörspiel angewendet werden. Allerdings berücksichtigte Herzog nicht das Moment der Inszenierung der Radio-Stimmen im Hörspiel, das neue semantische Inhalte in der akustischen Komposition schafft.

Die Realisierung von räumlichen und zeitlichen Parametern in den Hörspielen durch die Stimme ist einerseits mit der technischen Verarbeitung der Stimmen verbunden, andererseits mit der Einführung von instrumentalen Teilen und Geräuschen in der Komposition. Verschiedene Sound-Effekte in den Stimmen (künstliche Dämpfung, Echo-Effekt, Resonanz u.Ä.) und die akustische Kulisse realisieren in den Hörspielen die Dichotomie zwischen Gegenwart und Vergangenheit sowie bestimmte charakteristische Räume und Räumlichkeiten (die Ausstellung, der Bahnhof, New York, etc.). Durch die Sound-Effekte organisiert sich in den Hörspielen außerdem die akustische Nähe oder Ferne der Stimmen. Durch die akustische Entfernung wird die Auseinandersetzung der Zuhörer\*innen mit den Protagonist\*innen aktiviert: Er klingt die Stimme der Hörfigur akustisch nah, betont das persönliche Aussagen der Protagonistinnen, klingt sie akustisch fern, deutet das darauf hin, dass der akustische Moment als Teil des Gesamtkonzeptes wahrgenommen werden soll.

Im Allgemeinen ist die akustische Involvierung der Zuhörer\*innen als aktive Mit-Beobachter\*innen und Mit-Gestalter\*innen des Hörspiels Aufgabe der instrumentalen Teile des Hörspiels. In der Komposition trägt die motivisch-thematische Begleitung der Stimmen außerdem verschiedene weitere Funktionen: Entwicklung der Handlung (wie die Reise), Realisierung der Atmosphäre (z.B. New York in den 60er Jahren), aber auch die Markierung von Veränderungen im Charakter der Hörfiguren. Im Fall von „Alles, aber anders“ übernimmt die akustische Kulisse Darstellungsfunktionen in Bezug auf die Konzepte von Hesses Kunst-Installationen und stellt so ihr künstlerisches Manifest dar: den Versuch, mithilfe neuer Stoffe und abstrakten geometrischen Figuren neue Formen der Kunst zu schaffen, die nicht männlich oder weiblich, sondern frei von Vorurteilen und stereotypischen Wahrnehmungsmustern sind.

Der zweite Aspekt der Masterarbeit – das narrative Potenzial der kompositorischen Einführung der Stimmen als Realisierung der Frauenbiografie – ist in der Analyse unmittelbar



mit dem ersten verbunden. Die stimmliche Zersplitterung ist in beiden Kompositionen der Hauptaspekt des frauenbiografischen Erzählens. Die Darstellung der Protagonistinnen durch mehrere Stimmen führt in der narrativen Agenda des Hörspiels auf das Konzept der Multiperspektivität des Erzählens. In beiden Hörspielen wird die Realisierung der Hörfigur durch eine einzelne, akustisch dominante Stimme vermieden. Stattdessen konstruiert die stimmliche Polyphonie die Möglichkeit der freien Interpretation der erzählten Biografien durch die Zuhörer\*innen.

Die Frage nach den Genderrelationen in Geschichte und Kunst sind Teil des frauenbiografischen Erzählens. In den untersuchten Hörspielen vermitteln unterschiedliche Modelle der Stimmen-Komposition die Genderbeziehungen. In „Weiter in die Nacht“ wird die Handlung der männlichen Protagonisten nur durch die weiblichen Hörfiguren wiedergegeben, Kurt Heinz Matthies und seine Rolle bei der gemeinsamen Reise mit Hannah Höch sind durch deren Stimme dargestellt. Dadurch organisiert sich im Hörspiel ein weiblich-dominiertes Blickwinkel der Erzählung, was die Figur der Künstlerin charakterisiert. Trotzdem bleibt die Dominanz des Weiblichen in dem Hörspiel nicht ungebrochen, beispielsweise wird die „makroskopische“ Form des Hörspiels hauptsächlich durch die von Matthies (mit)verursachten Autounfälle – als Teil der männlichen, technisierten Welt – strukturiert. Im Hörspiel spielt der Topos des „Technischen“ und „Mechanischen“ generell eine große Rolle. Vor allem übermitteln die Stimmen Hannah Höchs Begeisterung über die Automechanik. Diese akustische Realisierung der Stimmen im Zusammenhang mit dem Primat des Technischen kann man unterschiedlich interpretieren: Es wird eine außergewöhnliche Frau gezeigt, die in der männlichen dadaistischen Welt eine führende Rolle als Künstlerin einnahm und die Ästhetik des Dadaismus und die avantgardistischen Bestrebungen der Gruppe teilte und entwickelte. Andererseits korrelieren im Laufe der Handlung in der Stimme mehrere auffallende Momente mit den Autounfällen. Diese Momente sind akustisch durch die stärkere Dynamik markiert und übermitteln eine Stresssituation für die Künstlerin.

In „Alles, aber anders“ realisiert sich das Konzept der Frauenbiografie im Rahmen der kompositorischen Einführung und der akustischen Umsetzung der Stimmen. Man hört nicht nur die weibliche Perspektive des Erzählens, da im Hörspiel auch der männliche Blick auf Eva Hesses Leben und Kunst durch Sprecher dargestellt wird. Das Verhältnis zwischen beiden Geschlechtern ist in der Komposition der Frauen- und Männerstimmen (im Vorder- oder Hintergrund, Sprechtempo, etc.) nachvollziehbar. Die technische Verarbeitung der Stimmen und die Dynamik des Flüsterns vermitteln nicht nur die Charakterzüge der Haupt-protagonistin,

sondern auch Hesses Auseinandersetzung mit der Genderproblematik und ihre Position in der männlichen Avantgarde der 50er Jahre.

Diese Stimmen-kompositorischen Modelle in den Hörspielen realisieren die Vieldeutigkeit der Genderrelationen im Hörspiel und machen das Problem im persönlichen Leben der Künstlerinnen, aber auch in ihrer Kunst, akustisch für die Zuhörer\*innen spürbar.

Für die Komposition der biografischen Hörspiele wurden durch die Komponistinnen mehrere historische Kontexte der Künstlerinnen, wie ihre soziale und kulturelle Umgebung, aufgegriffen. Daneben werden in den untersuchten Hörspielen die Problematik der zeitgenössischen Rezeption der Kunst und der weiblichen Künstlerinnen, die sich mit Frauenrollen in der Gesellschaft auseinandergesetzt haben, dargestellt. Beide Hörspiele übermitteln durch die akustische stimmliche Struktur nicht nur das Leben, sondern auch die Ästhetik der dargestellten Künstlerinnen.

Das historiografische Interesse Helga Pogatschars und Ulrike Haages an den verarbeiteten Tagebüchern versteht die Autorin der vorliegenden Arbeit als Teil des hörbiografischen Verfahrens der Komponistinnen. Die dadaistische künstlerische Ästhetik, die Hannah Höch in den 20er Jahren inspirierte, und die künstlerischen Bestrebungen von Eva Hesse in den 50er Jahren, stereotypenfreie Kunst zu schaffen, bleiben ebenso wie die gegenwärtige gender-theoretische Auseinandersetzung der Komponistinnen mit dem Ausdruck des Machtverhältnisses in der frauenbiografischen Erzählung sowohl in der Komposition der Stimmen als auch in den instrumentalen Teilen und im Klang der Hörspiele nachvollziehbar. Jedes der beiden Hörspiele verfügt über eine akustische Welt, die durch den Konnex der Kunstästhetik von Hannah Höch und Eva Hesse mit den gegenwärtigen wissenschaftlichen Problematiken der Gender-Narrations-Theorien und den phonologischen Untersuchungen der Stimme aus den 30er Jahren entsteht. Diese in der Masterarbeit dargestellten Verbindungen versteht die Autorin als kompositorische Reflexion der Frauenbiografie in der Gattung des Hörspiels, in dem sich die Stimme als kompositorisches Material als Hauptmedium des kompositorischen Konzepts gezeigt hat.

## 6 Bibliographische Quellen

### Primärquellen

#### *Notenpartitur*

Helga Pogatschar, *Erratischer Block für Streichquartett*, Studienpartitur, Starnberg: KlangMueller 2010.

Transkription des Hörspiels von Ulrike Haage „Alles aber anders – 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“, gemacht von Elizaveta Willert.

#### *Literarische Vorlage*

Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photofraphie und Architektur (Hrsg.), *Hannah Höch: Eine Lebenscollage, Band II. 1921–1945*, 2. Abteilung: Dokumente, bearb. von Cornelia Thater-Schulz; Ralf Burmeister und Eckhard Fülus, Berlin: Gerd Hatje, 1995.

#### *Audioquellen und Audiovisuelle Quellen*

Hörspiel und Mediakunst, „Hannah Höch. Weiter in die Nacht. Terminkalender 1937–1939. Komposition: Helga Pogatschar“, in: *Hörspiel und Mediakunst Bayern*, URL: <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-hoech-weiter-in-die-nacht-100.html>, Stand: 27.08.2019.

Hörspiel und Mediakunst, „Alles aber anders. 12 –Miniaturen über Eva Hesse. Realisation – Ulrike Haage“, in: *Hörspiel und Mediakunst Bayern*, URL: <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-hesse-haage-miniaturen100.html>, Stand: 23.10.2019.

„Helga Pogatschar. Erratischer Block für Streichquartett, Videoschnitt bienalle“, hochgeladen von KlangMueller Verlag vom 08.04.2013, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X0a3aQnyEdc>, Stand: 19.08.2019.

#### *Interviews*

Interview mit Helga Pogatschar, geführt von Elizaveta Willert, Interview am 2.05.2019, Berlin – München

Interview mit Ulrike Haage, geführt von Elizaveta Willert, persönliches Gespräch am 17.05.2019, Berlin.

schriftliche Mitteilungen von Ulrike Haage an Elizaveta Willert, März 2019, Berlin.

## Sekundärliteratur

### *Monografien*

Austin, John L., *How to do things with words*, hrsg. v. J.O. Urmson und Marina Stisà, Cambridge: Harvard University, <sup>2</sup>1975.

Bachtin, Michail, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München: Hanser, 1971.

Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfen Sinne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge: London, 1990.

Bühler, Karl, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena: Gustav Fischer, <sup>1</sup>1934.

Cahn, Anna R., „Metronomic Irregularity: Investigating Eva Hesse's Sculpture Through Dance“, in: *CUNY Academic Works*, URL: [https://academicworks.cuny.edu/cc\\_etds\\_theses/684](https://academicworks.cuny.edu/cc_etds_theses/684), Stand: 25.10.2019

Dech, Julia, *Hannah Höch. Schnitt mit dem Küchenmesser. DADA – Spiegel einer Bierbauchkultur*, Fr. a.M: Fischer 1989.

Dick, Leo, *Zwischen Konversation und Urlaut. Sprechauftritt und Ritual im Composed Theatre*, Würzburg: Königshausen&Neumann, 2018.

Döhl, Reinhard, *Das neue Hörspiel. Geschichte und Typologie des Hörspiels*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, <sup>2</sup>1992.

Fischer, Eugen Kurt, *Das Hörspiel. Form und Funktion*, Stuttgart: Alfred Kröner, 1964.

Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, F.a.M.: Suhrkamp, 2004.

Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen: Attempo, 2000

Frank, Armin P., *Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen. Deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter 1963

Gérard, Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Oxford: Cornell, <sup>2</sup>1980.

Hagen, Wolfgang, *Das Radio Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*, München: Wilhelm Fink, 2005.

Herzog, Herta, *Stimme und Persönlichkeit*, Dissertation, Wien: Universität Wien, 1930.

Huwiler, Elke, *Erzähl-Ströme im Hörspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: mentis, 2006.

Hiekel, Jörn Peter / Mende, Wolfgang (Hrsg.), *Klang und Semantik in der Musik des 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript, 2016.

Hinterberger, Julia, *Klänge haben mehr Gedächtnis, Zur musikalischen Rezeption von Ingeborg Bachmann Hörspiel Der gute Gott von Manhattan*, Freiburg i.Br. u.a.: Rombach, 2010.

Hobl-Friedrich, Metchild, *Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel*, Erlangen-Nürnberg: Universität Dissertation, 1991.

Kagel, Mauricio, *Worte über Musik. Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele*, Mainz u.a.: Schott u. Pieper, 1991.

Kapfer, Herbert, *sounds like hoerspiel. 1989–2017*, München: belleville, 2017.

Kapfer, Herbert, Barbara Schäfer, Katharina Agathos (Hrsg.), *Intermedialität und offene Form: Hörspiel und Medienkunst im Bayerischen Rundfunk. Gesamtverzeichnis 1996–2005*, München: belleville, <sup>1</sup>2006.

Kayser, Wolfgang (Hrsg.), *Kleines literarisches Lexikon. 2., völlig ern. Ausgabe*, Bern: Francke, <sup>2</sup>1953.

Kiese-Himmel, Christiane, *Körperinstrument Stimme. Grundlagen, psychologische Bedeutung, Störung*, Berlin: Springer, 2016.

Klaus, Elisabeth / Seethaler, Josef (Hrsg.), *What Do We Really Know About Herta Herzog*. Peter Lang Academic Research, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 2016.

Klein, Christian, *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen Theorien*, Stuttgart: Metzler (e-book Springer), 2009.

Klippert, Werner, *Elementen des Hörspiels*, Stuttgart: Reclam, 1977.

Kohl, Marie-Anne, *Vokale Perfomance als feministische Praxis. Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York, 1964–1979*, Bielefeld: transcript, 2015.

Kolb, Richard, *Das Horoskop des Hörspiels*, Berlin: Hesse, 1932.

Kottkamp, Ingo, *Stimmen im Neuen Hörspiel*, Dissertation an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster 2001, URL: [https://repositorium.uni-muenster.de/document/miami/6f72d79e-12fb-4564-a9c3-1b1f16c79f34/Dissertation\\_Kottkamp.pdf](https://repositorium.uni-muenster.de/document/miami/6f72d79e-12fb-4564-a9c3-1b1f16c79f34/Dissertation_Kottkamp.pdf).

Ladler, Karl, *Hörspielforschung: Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik*, Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl., 2001.

Meyer-Kalkus, Reinhart, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie, 2001.

Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hrsg.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart: Metzler, 2004.

Oberlin College, Ohio (Hrsg.), *Eva Hesse – Datebooks 1964/65. A Facsimile Edition. Beiträge von S. Folie* Allen Art Museum, London: Yale University Press, 2006.

Pinto, Vito, *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld: transcript, 2012.

Rebstock, Matthias / Roesner, David, *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*, Chicago: Intellect, 2012

Rosenlöcher, Christine, Rudolf Walther Hirschberg. *Leben und Werk*, Bern: Peter Lang, 1993.

Rühr, Sandra, *Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte – Medienspezifik – Rezeption*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2008.

Sniader Lanser, Susan, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, New York u. a.: Cornell, 1992.

Schafer, R. Murray, *Klang und Krach – Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt.a.M.: Athenäum, 1988.

Scher, Steven Paul, *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin: Erich Schmidt, 1984.

Schrödl, Jenny, *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld: transcript, 2012.

Schweitzer, Cara, *Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch. Biographie*, Copenhagen: Saga, 2016.

Schwitzke, Heinz, *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963.

Schöning, Klaus, *Spuren des Neuen Hörspiels*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1982

Tadday, Ulrich (Hrsg.), *Mauricio Kagel. Musik-Konzepte*, Bd. 124, München: Edition text + kritik, 2004.

Timper, Christiane, *Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte, Originalkompositionen im deutschen Hörspiel 1923–1986*, Berlin: Volker Spiess, 1990.

Utz, Christian (Hrsg.), *Organized Sound: Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, Saarbrücken: Pfau, 2013.

Weber-Lucks, Theda, *Vokale Performancekunst als neue musikalische Gattung*, Dissertation: Technische Universität Berlin, 2005.

Wiegard, Daniela, *Die 'Soap Opera' im Spiegel wissenschaftlicher Auseinandersetzung*, Marburg: Tectum, 1999.

#### *Aufsätze in Sammelbänden*

Allrath, Gaby / Gymnich, Marion, „Neue Entwicklungen in der gender-orientierten Erzähltheorie“, in: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, hrsg. v. Vera Nünig und Ansgar Nünig, Stuttgart: Metzler, 2004, S. 33–48.

Allrath, Gaby / Surkamp, Carola, „Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung“, in: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, hrsg. v. Vera Nünig und Ansgar Nünig, Stuttgart: Metzler, 2004, S. 143–179.

Bühler, Karl, „Der dritte Hauptsatz der Sprachtheorie. Anschauung und Begriff im Sprechverkehr“, in: *Onzième Congrès de Psychologie* (1937), S. 196–203.

Bühler, Karl, „Phonetik und Phonologie“, in: *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, (1931), S. 22–53.

Daur, Jörg / Pentzinger, Renate, „Eva Hesse: Werke 1960–1965“, in: *Eva Hesse*, hrsg. v. Museum Wiesbaden, Wiesbaden: Museum Wiesbaden, 2002, S. 35–129.

Dech, Julia, „Balance und Spirale - Künstlerischer Ausdruck weiblicher Identität / Epochal-Montage / Lebenscollage: Zwei Brennpunkte in Hannah Höchs Werk“, in: *Da - da - Zwischen - Reden zu Hannah Höch*, hrsg. von Julia Dech und Ellen Maurer, Berlin: Orlanda Frauenverlag, Berlin 1991, S. 26–46.

Dilly, Heinrich, „Das Wesen der Kunst... in welches die Geschichte der Künstler wenig Einfluß hat. Winckelmanns Absage an die Biographik“, in: *Biographie und Kunst als historiographisches Problem*, hrsg. v. Joachim Kremer u.a., Hildesheim u. a.: OLMS, 2004, S. 121–129.

Doane, Mary Ann, „Film and the Masquerade. Theorising the Female Spectator“, in: *Feminist Film Theory. A Reader*, hrsg. v. Sue Thornham, New York: Edinburgh Univ. Press, 1999, S. 131–145.

Fried, Michael, „At and Objecthood“, in: *Artforum* 1967, Vol.5, N 10, S. 77–87.

Griem, Julia / Voigt-Virchow, Eckart, „Filmnarratologie. Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalyse“, in: *Erzähltheorie transgenderisch, intermedial, interdisziplinär*, hrsg. v. Vera Nünig und Ansgar Nünig, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002, S. 155–183.

Gülich, Elisabeth, Heiko Hausendorf, „Vertextungsmuster Narration“, in: *Text- und Gesprächslinguistik*, hrsg. von Klaus Brinker u.a., Berlin: De Gruyter, 2000, S. 369–385.

Heier, Hans-Bernd, „Ästhetische Arbeiten von sinnlicher Ausstrahlung – Shootingstar der Avantgarde“, in: *FeuilletonFrankfurt. Das Magazin für Kunst, Kultur & Lebensart*, URL: <http://www.feuilletonfrankfurt.de/2019/03/23/eva-hesses-zeichnungen-im-museum-wiesbaden/>, Stand: 25.10.2019.

Hellwig, Karin, „Vitenkunstgeschichte und Künstlerbiographik“, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 4. Jg. 5 (2002), S. 51–60.

Herzog, Herta, „Stimme und Persönlichkeit“, in: *Zeitschrift für Psychologie*, (1933), Heft 3, S. 300–367.

Hickethier, Knut, „Biographische Erzählung in audiovisuellen Medien. Hörfunk“, in: *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen Theorien*, hrsg. v. Christian Klein, Stuttgart: Metzler (e-book Springer), 2009, S. 177–182.

Jadl, Enst / Mayröcker, Friderike, „Die Rede vom 22. April 1969“, in: *Schriftsteller und Hörspiel. Reden zum Hörspielpreis der Kriegsblinden*, hrsg. v. Klaus Schöning, Bodenheim: Athenaeum, 1981.

Krug, Hans-Jürgen, „Musik im Hörspiel“, in: *Handbuch Musik und Medien*, hrsg. von Holger Schramm, Konstant: UVK, 2009, S. 117–148.

Lorch, Catrin, „So wird endlich die ganze Schönheit von Dada sichtbar“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 7. 02.2016, URL: <https://www.sueddeutsche.de/autoren/catrin-loorch-1.1143294>, Stand: 27.08.2019.

Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen* 16.3 (1975), S. 6–18.

Pagé, Suzanne, „Interview mit Hannah Höch“, in: *Hannah Höch. Collagen, Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen*, hrsg. von Nationalgalerie Berlin und Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin: Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, S. 27–28.

Romein, Jan, „Lebensbeschreibung“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hrsg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 2, Berlin u.a.: De Gruyter, 2001, S. 8–13.

Rosenberg, Tiina, „Stimmen der Queer-Diven: Hosenrollen in der Oper und Zarah Leander auf der Schlagerbühne“, in: *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, hrsg. v. Doris Kolesch u.a., Bielefeld: transcript, 2008, S. 189–211.

Roters, Eberhard, „Referate d. Arbeitswoche in Nürnberg vom 29.3. - 3.4.1968“, in: *Prinzip Collage*, hrsg. v. Franz Mon und Heinz Neidel, Berlin: Neuwied, 1968.



Runge, Anita, „Gender Studies“, in: Christian Klein, *Handbuch der Biographie: Methoden, Traditionen Theorien*, hrsg. v. Christian Klein, Stuttgart: Metzler (e-book Springer), 2009, S. 402–407.

Stollberg, Arne, „Die Partitur als Körper-Archäographie. „Musikalische Physiognomik“ vor Adorno: Eine Spurensuche“, in: *Archäographien. Aspekte einer radikalen Medienarchäologie*, hrsg. v. Moritz Hiller und Stefan Höltgen, Berlin: Schwabe, 2019, S. 149–183.

Stollberg, Arne, „«Mimische Ausdruckshandlungen» Der Dirigentenkörper im anthropologischen Musikdiskurs des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: *Resonanzen. Basler Publikationen zur Älteren und Neuen Musik, DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik*, Bd. 3, hrsg. v. Arne Stollberg, Jana Weißenfeld und Florian Besthorn, Basel: Schwabe, 2015, S. 15–47.

Supper, Martin, „Elektronische Musik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 2, hrsg. v. Ludwig Finscher und Friedrich Blume, Kassel: Bärenreiter, 1954, Sp. 1755–1759.

Tietenberg, Annette, „Alles, aber anders. Modelle von Rezeption und Partizipation bei Eva Hesse“, in: *Eva Hesse, San-Francisco-Museum of Modern Art, Ausstellungskatalog*, hrsg. v. Museum Wiesbaden, Wiesbaden: Museum Wiesbaden, 2002, S. 239–249.

Wagner, Birgit, „Erzählstimmen und mediale Stimmen. Mit einer Analyse von Assia Djebars. Erzählung due Frauen von Algier“, in: *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*, hrsg. v. Sigrid Nieberle und Elisabeth Strowick, Köln u.a.: Böhlau, 2006, S. 141–159.

Würzbach, Natascha, „Raumdartsellung“, in: *Erzähltheorie transgenderisch, intermedial, interdisziplinär*, hrsg. v. Vera Nünig und Ansgar Nünig, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002, S. 49–71.

#### *Internetseiten und Online-Datenbanken*

ARD Hörspielsdatenbank online, Frankfurt am Main: ARD, URL: <http://hoerspiele.dra.de/>, Stand: 21.06.2019.

Hermanns, Doris, „Hannah Höch“, in: *FemBio. Frauen. Biographieforschung*, URL: <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/hannah-hoech/>, Stand: 27.08.2019.

Esther, Marian, Caitríona Ní Dhúlli, „Ein ›männliches Genre‹? Bericht vom Gender-Arbeitskreis des Ludwig Boltzmann Instituts für Geschichte und Theorie der Biographie“, in: *Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie*, URL: <https://gtb.lbg.ac.at/en/en1/1>, Stand: 1.2.2019.

Luerweg, Susanne, „Filmporträt über Eva Hesse Vorreiterin der feministischen Kunst“, in: *Deutschlandfunk*, URL: [https://www.deutschlandfunk.de/filmportraet-ueber-eva-hesse-vorreiterin-der-feministischen.807.de.html?dram:article\\_id=351298](https://www.deutschlandfunk.de/filmportraet-ueber-eva-hesse-vorreiterin-der-feministischen.807.de.html?dram:article_id=351298), Stand: 29.10.2019.

Rochner, Renate, „Eva Hesse. Biografie“, in: *Fembio. Frauen. Biografieforschung*, URL: <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/eva-hesse/>, Stand: 25.10.2019.

Ulrike Haage, *Biography*, veröffentlicht durch Ulrike Haage, URL: [https://www.ulrikehaage.com/wp-content/uploads/HAAGE\\_ULRIKE\\_KURZBIOGRAFIE.pdf](https://www.ulrikehaage.com/wp-content/uploads/HAAGE_ULRIKE_KURZBIOGRAFIE.pdf), Stand: 23.10.2019.

WikiArt. *Enzyklopädie der bildenden Künste*, veröffentlicht durch WikiArt.org, URL: <https://www.wikiart.org/de/eva-hesse>, Stand: 25.10.2019.

#### *Datenträger*

Begleiter, Marcie, *Eva Hesse*, DVD, Berlin: good!movies, 2017, ISBN 4015698007541.

Haage, Ulrike, *Alles aber anders. 12 music miniatures on the life of Eva Hesse*, CD, Bonn: Bayerischen Rundfunk: Sans Soleil, 2009, ISBN: 9783880300445.

Jhally, Sut, *The codes of gender: identity and performance in pop culture*, DVD, Northampton: Media Education Foundation, 2009, ISBN 1932869395 9781932869392.

## 7 Anhang-Verzeichnis

### Anhang 8.1. Ausblick und die Methode der Arbeit

**Tabelle 1.** Inhalt der Methode. Realisation der akustischen Biografie.

### Anhang 8.2.1. Über das Hörspiel „Weiter in die Nacht“

**Interview mit Helga Pogatschar**, geführt von Elizaveta Willert, *Interview am 2.05.2019*, Berlin – München.

### Anhang 8.2.2. Hannah Höch und Berliner Dadaismus

**Abbildung 1.** Hannah Höch „Schnitt mit dem Küchenmesser“ (1919), Ausschnitt, in: *Hannah Höch, Collagen. Gemälde. Aquarelle. Gouachen. Zeichnungen. Katalog der Ausstellung am 24. März – 9. Mai 1976 in der Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, hrsg.v. Barbara Dietrich u. Peter Krieger, Berlin: Nationalgalerie u.a., 1976, S. 61.

**Abbildung 2.** Hannah Höch „Gewächse“ (1928), Kunstmuseum Gelsenkirchen© 2016 VG Bild-Kunst, Bonn, URL: <https://erpery.wordpress.com/2016/11/17/hannah-hoech-eine-malerin-ist-zu-entdecken/>, Stand: 6.11.2019.

**Abbildung 3.** Hannah Höch „Liebe“ (1931), © Hannah Höch. VG Bild-Kunst/Copyright Agency, URL: <https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=89676>, Stand: 6.11.2019.

**Abbildung 4.** Hannah Höch „Er und sein Milieu“ (1919), © 2019 MutualArt Services, Inc., URL: <https://www.mutualart.com/Artwork/ER-Und-Sein-Milieu/FA35E04142EE7C91>, Stand: 6.11.2019.

**Abbildung 5.** Hannah Höch, „Siebenmeilenstiefel“ (1934), © VG Bild-Kunst, Bonn 2011, Foto: Christoph Irrgang, URL: <https://www.gosee.de/image/die-andere-seite-des-mondes-hannah-hoech-siebenmeilenstiefel-um-1934-photomontage-22-9-x-32-29-cm-hamburger-kunsthalle-kupferstichkabinett-vg-bild-kunst-bonn-2011-foto-christoph-irrgang-250913/news/12158>, Stand: 6.11.2019.

### Anhang 8.3. Über das Hörspiel „Alles aber anders – 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“

**Abbildung 1.** Eva Hesse, „No Title“, 1969-70, Latex, rope, string, wire. © 2019 mks con brio. URL: [http://mksconbrio.com/art/mass-moca/attachment/img\\_1136/](http://mksconbrio.com/art/mass-moca/attachment/img_1136/), Stand: 12.11.2019.

**Abbildung 2.** Eva Hesse, „Untitled or Not Yet“, 1966. Nets, polyethylene, paper, lead weights and cord. Collection SFMOMA. Purchase through a gift of Phyllis C. Wattis. © The Estate of Eva Hesse. URL: <https://www.sfmoma.org/artwork/97.513.A-I>, Stand: 12.11.2019.

**Abbildung 3.** Eva Hesse, „Hang Up“, 1966. Acrylic paint on cloth over wood; acrylic paint on cord over steel tube. The Art Institute of Chicago, Through Prior Gifts of Arthur Keating and Mr and Mrs Edward Morris© Estate of Eva Hesse, URL: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/eva-hesse/eva-hesse-exhibition-guide/eva-hesse-exhibition-guide-1>, Stand: 12.11.2019.

**Abbildung 4.** Eva Hesse, Repetition Nineteen III, 1968. Fiberglass and polyester resin, nineteen units. ©MoMaLearning, URL: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/eva-hesse-repetition-nineteen-iii-1968/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/eva-hesse-repetition-nineteen-iii-1968/), Stand: 12.11.2019.

### Anhang 8.3.1.

Schriftliche Mitteilungen von Ulrike Haage an Elizaveta Willert, März 2019, Berlin.

### Anhang 8.3.2. Analyse der Teile „Alles aber anders – 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“

**Notenbeispiel 1.** Ausschnitt der Transkription des Hörspiels von Ulrike Haage „Alles aber anders – 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“, gemacht von Elizaveta Willert.

**Abbildung 1** Foto von ©Ulrike Haage, Persönliches Archiv.

**Abbildung 2.** Foto von ©Ulrike Haage, Persönliches Archiv.

**Notenbeispiel 2.** Ausschnitt der Transkription des Hörspiels von Ulrike Haage „Alles aber anders – 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“, gemacht von Elizaveta Willert.

**Abbildung 3.** Foto von ©Ulrike Haage, Persönliches Archiv.

**Abbildung 4.** Foto von ©Ulrike Haage, Persönliches Archiv.

### Audiobeispiele CD 1

**Track 1 – 15** aus Hörspiel und Mediakunst, „Hannah Höch. Weiter in die Nacht. Terminkalender 1937–1939. Komposition: Helga Pogatschar“, in: Hörspiel und Mediakunst Bayern, URL: <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-hoech-weiter-in-die-nacht-100.html>, Stand: 27.08.2019.

**Track 16 – 27** aus Hörspiel und Mediakunst, „Alles aber anders. 12 –Miniaturen über Eva Hesse. Realisation – Ulrike Haage“, in: Hörspiel und Mediakunst Bayern, URL: <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspiel-hesse-haage-miniaturen100.html>, Stand: 23.10.2019.

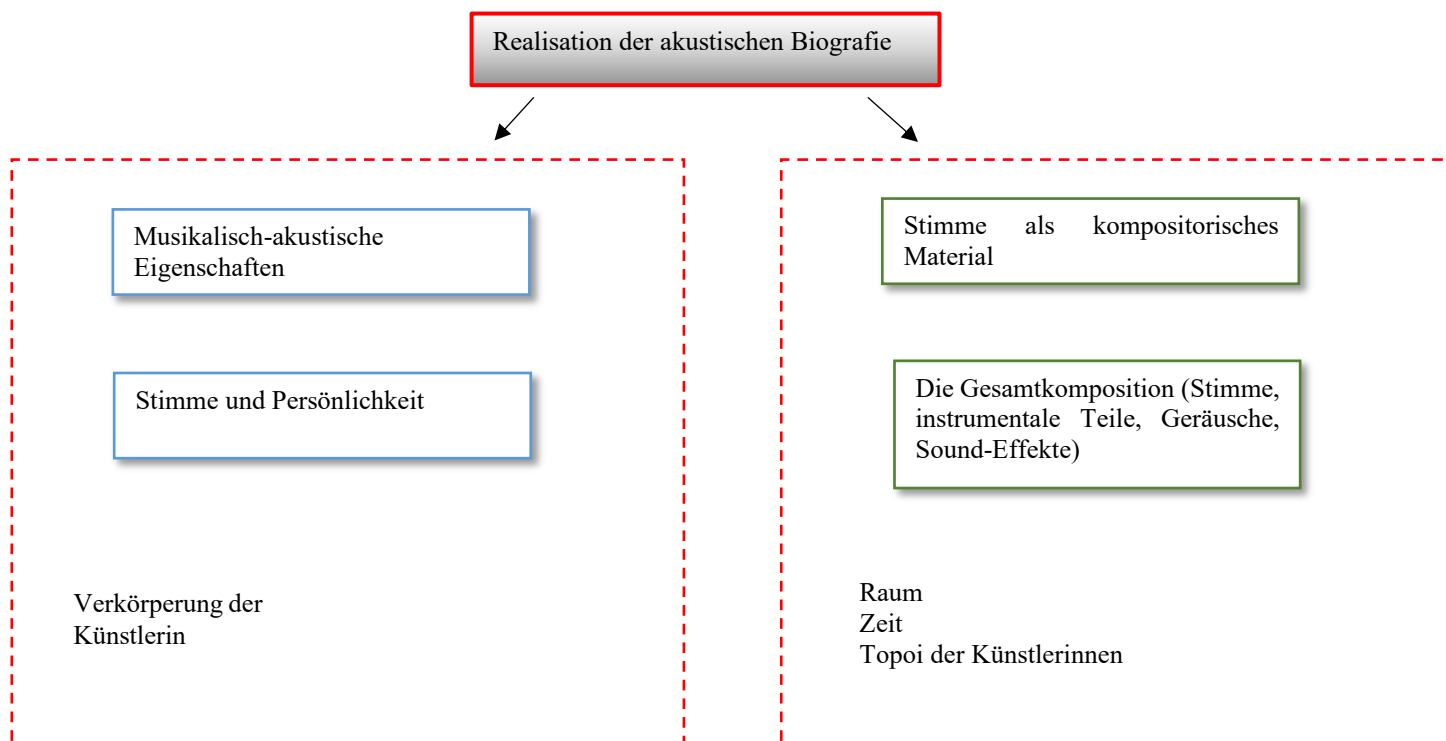
**Interview mit Ulrike Haage**, geführt von Elizaveta Willert, persönliches Gespräch am 17.05.2019, Berlin.

## 8 Anhang

### 8.1 Unterkapitel 3.2.3. Ausblick und die Methode der Arbeit

*Tabelle 1*

*Schema der Methode. Grafik der Autorin.*



## 8.2 Unterkapitel 4.1. Helga Pogatschars „Weiter in die Nacht. Terminkalender 1937–1939“

### 8.2.1 Unterkapitel 4.1.1. *Interview mit Helga Pogatschar*

*Eigene Feldnotizen aus dem Telefonat*

*2. Mai 2019, 9 Uhr, Berlin*

**H.P.**

Ich arbeite momentan viel mit dem Bayerischen Rundfunk zusammen, weil viele rein „musik-mediale“ Felder schon „abgeackert“ sind. Es gibt viel schöne und viel nicht-schöne Musik, aber genau in einer intermedialen Gattung sehe ich noch die Vielfältigkeit und die Möglichkeiten etwas Gutes und Neues zu schaffen.

Ich gehe in meiner Musik weg von den Libretti, von der Idee der Vertonung des Textes in der Musik. Auch der Begriff „Kunst“ wird in meinen Kompositionen hinterfragt. Meiner Meinung nach ist jetzt gerade in dem Bereich der literarischen-musikalischen Gattungen nichts mehr zu erforschen. Anders ist es bei den medialen Gattungen. „Intermedialität“ oder „Transmedialität“ haben sehr viel mit der Verbindung zwischen Hören und Sehen zu tun. Hörspiele, als Bestandteil einer Gattung, die mit hören zu tun hat, sind auch ein Nischenprodukt. Leider beobachte ich eine totale Besessenheit von dem „Sehen“ in der zeitgenössischen Kultur. „Seh-Gattungen“ sind jetzt tatsächlich dominant.

**E.**

**Mich interessiert, wie Sie die Stimme(n) im Hörspiel komponieren. Gibt es Zusammenhänge zwischen Stimmen, Musik, Geräuschen? Wenn ja, welche Kriterien der Komposition sollten diese Zusammenhänge erfüllen?**

**H.P.**

Was ist das, „die Sprache“? Wie kann man eine Sprache komponieren? Im Hörspiel „Welt fällt runter“ entsteht eine Geschichte im Hörspiel durch die Improvisation mit der Sprache. Es gibt keinen geschriebenen Text, die Sprecher\*innen sollen auf die Musik reagieren. Dadurch entstehen neue Bezüge.

**E. In „Weiter in die Nacht“ hört man tatsächliche Bezüge auf Dada, auch in der Stimmrealisation.**

**H.P.**

In „Weiter in die Nacht“ bedeutet Dada für mich eine Mechanik, einen Versuch den Begriff der Kunst und das Künstlertum aufzulösen. Momentan entsteht ja in der Kultur ein Umbruch. Man spürt, dass die Musik und die Kunst neue Formen suchen, um den neuen Diskurs aufzuzeigen. Die Rolle der Künstler gibt es für mich nicht mehr. Diese „einzelne“ Wahrheit,

ein Narrativ, existiert ebenfalls für mich nicht mehr. Die Vielfalt hat zwei Seiten: Einerseits ist es die Gefahr, ohne Orientierung zu bleiben, in der Orientierungslosigkeit versinken; andererseits kommt man mithilfe der Vielfalt von der Unsicherheit zu eigener Freiheit.

Die Stimme behandle ich als Instrument, ich rhythmisiere sie. Ich glaube, die Stimme kommt sehr viel mehr aus der Idee der Sprache und weniger aus der Idee ein Teil von Musik zu sein. Für mich ist bei der Arbeit mit Stimme alles wichtig: eine Sprachmelodie, der Duktus, der Habitus.

#### **E. Wie funktioniert aber die technische Arbeit mit den Stimmen?**

**H.P.**

Die Gespräche werden extra aufgenommen und dabei wird sehr stark auf Duktus, Tempo, Timbre geachtet. Die Musik wird vorher für die Sprecher\*innen eingespielt. Sie können sie hören und wahrnehmen. Die Sprecher\*innen reagieren sehr sensibel auf die Musik. Wenn zum Beispiel ein staccato kommt, dann fügen sich Sprecher\*innen darin hinein. Allgemein kann ich sagen, dass die Sprecher\*innen ein Teil des Ensembles sind.

Die Musik wird extra für das Hörspiel geschrieben. Man notiert die Musik und dann wird es geprobt. Ein wichtiger Aspekt ist ein „Gefüge“ oder eine Fusion zwischen Sprache und Musik.

**E. Da Sie von der Sprechstimme im Hörspiel sprechen. In ihrem Hörspiel existiert nicht nur eine Sprecherin, sondern zwei. Warum?**

**H.P.**

Das Hörspiel „Weiter in die Nacht“ bezeichne ich als ein „Roadmovie“. Anstatt einer linearen Darstellung, bekommt man eine extrem unruhige, gehetzte Erzählung.

Ich wollte in meinem Hörspiel keine Identifikationsfigur schaffen oder verweigern. Zunächst möchte ich dadurch meine Distanzierung zeigen. Ich kenne Hanna Höch persönlich nicht und weiß daher wenig über sie. Wenn nur eine Frau sprechen würde, dann wäre es, als ob für mich nur eine Wahrheit über sie möglich ist. Ich finde, dass es in amerikanischen Spielfilmen sehr viel um die Manipulation der Wahrnehmung geht. Ich möchte keine Wahrnehmung manipulieren. Deswegen sind es im Hörspiel zwei Frauen, zwei Figuren und eine Navigationsstimme aus dem Macprogramm, das die Uhrzeit und Daten deklamiert.

Die Computerstimme hat eine Rolle der Navigation im Hörspiel.

Ein anderer Aspekt ist die Möglichkeit, den Text zu „ent“-individualisieren.

Die Stimmen „Weiter in die Nacht“ sind an sich emotionslos. Die Rolle der Emotion übernimmt die Musik.

**E. Da Sie schon über die Musik gesprochen haben: Ich habe die musikalischen Teile im Hörspiel nach drei „Stimmungs-Modulen“ gegliedert: Fahren // Bewegung; Ruhe // Beobachtung; Unfall // Konfrontierung.**

**H. P.**

Ja, warum braucht man überhaupt noch Musik im Hörspiel? Warum benutzt man dabei die Stimme? Entstehen dabei irgendwelche Muster oder Moden, denen man folgt?

**E. Für mich ist die Stimme taktil, performativ und verkörpert einen individuellen Charakter.**

**H.P.**

Natürlich verstärkt die Musik zusammen mit der Stimme die Körperlichkeit. Zusammen verstärken sie das Taktile in der Hörspielwahrnehmung. Das Audiovisuelle und die Atmosphäre, die dabei entsteht, funktionieren jedoch nicht immer, nicht in jeder Komposition.

**E. Welche Rolle spielt für Sie eine Schrift in der Musik?**

**H.P.**

Die Hörspiele werden meistens mit dem Computer zusammengebastelt. Die Technik der Arbeit ist stark an die visuelle Darstellung gebunden. Ich sehe die Timeline an dem Computer und wie die Audiofiles zugeordnet werden. Ich spüre, dass mein Hören beim Komponieren am PC anders ist als zum Beispiel bei der Probe. Der visuelle Aspekt ändert dabei sehr viel. Ich sehe die Strukturen, aber frage mich: was höre ich dabei? Eine starke Abhängigkeit von der Schrift ist auch eine Crux, zum Beispiel bei den Proben. Die Noten sind nur eine Orientierung für die Musik, jedoch kein Gehör und eigentlich noch keine Musik.

In der Neuen Musik herrscht die Schrift. Die Sachen müssen so genau transkribiert werden, jedes einzelne Detail. Ich weiß nicht, wo dabei ein Problem liegt. Ist es ein Versuch als Komponist oder Komponistin die Macht zu zeigen? Ist es eine Unfähigkeit der musikalischen Interpretation?

Die Macht der Schrift hat auch finanzielle Gründe. Man kann nicht lang proben, hören und proben. Man liest den Text und dann gibt man die Musik wieder. Je genauer der musikalische Text konstruiert ist, desto besser funktioniert die Musik. Aber wo ist dann das musikalische Gehör?

**E. Bei meiner Arbeit möchte ich ein Unterkapitel dem Hören widmen. Hören als Methode. Ergibt dies für Sie als Komponistin Sinn?**

**H.P.**

Hören ist für mich sehr wichtig. Die Gattung des „Hörspiels“ ist wahnsinnig unsicher. Da gibt es tatsächlich nichts, das man festhalten kann. Es gibt ja auch in der medialen Kunst andere



Gattungen, die anders konstruiert sind. Zum Beispiel das „Hörbuch“ ist literarisch. Sehr oft, wenn ich den Leuten sage, ich komponiere Hörspiele, antworten sie mir: „Ah, ja super! Ich habe vor kurzem ein Harry Potter Hörbuch gehört“. Man kann von außen sehr leicht die Gattungen miteinander verwechseln, aber die literarische Vorlage oder die Abwesenheit davon ändert das Hören. In meiner Kriminaloper „Schabend“ ist die literarische Vorlage an erster Stelle. Da habe ich auch die ganzen Noten auskomponiert und verschriftlicht, weil der Text immer die Macht hat. Egal in der Musik oder in der Partitur.

Das Publikum muss hören lernen. Wir haben uns so daran gewöhnt, auf eindeutige Bilder zu reagieren. In der Eindeutigkeit, was für mich Visualität bedeutet, finde ich einen manipulativen Charakter. Deswegen ich bin zwischen den Hörspielen und Radiokunst in meinem Schaffen geblieben.

Jeder und jede muss heutzutage seine eigene Rolle in der Gesellschaft finden. Die Zuhörer\*innen müssen lernen, mit dem Auditiven umzugehen. Sie müssen lernen, ihr eigenes Gehör umzustellen.

In „Weiter in die Nacht“ gibt es keine einheitliche Narration. Dieses Hörspiel ist nicht literarisch und bekommt (hoffentlich) für die Zuhörer\*innen viele „Gesichter“. Herbert Kapfer, der ehemalige Chefredakteur der Hörspiel- und Mediakunst beim Bayerischen Rundfunk, hat mit den Skizzen von Hannah Höchs Tagebüchern gearbeitet. Meiner Meinung nach sind die Tagebücher eine spezielle Gattung. Bei Höch sind die Tagesbücher eher ein Kalender, wo sie die Ereignisse nur sehr protokollarisch aufgeschrieben hat. Deswegen sind die Stimmen weniger emotional, um diese protokollarischen Gedanken von Höch zu zeigen. Andererseits hat sie ja ebenso viel gesehen, viel mitgeföhlt in der NS-Zeit. Sie wusste, dass die Zeit ihrer eigenen Kunst bald enden wird. Danach konnte sie als Künstlerin nicht mehr auftreten.

### **E. Was denken Sie über die Collage als eine Methode der Hörspielkomposition?**

**H.P.**

Dadaisten haben sehr viele Collagen gemacht, um eine neue Realität zu konstruieren. Sie haben aus den Zeitungen und gedruckten Bildern Ausschnitte ausgesucht und in etwas Neues montiert. Sie haben etwas Existierendes, etwas Gemachtes „en“-individualisiert und daran gebastelt.

Die Stimmen für „Weiter in die Nacht“ habe ich getrennt aufgenommen. K. Frank lebt in Berlin und ihre Stimme habe ich in einem Berliner Studio aufgenommen. Die Musik für Streicher wurde erstmal vollständig gespielt. Nach dem Hören versucht die Sprecherin verschiedene Tempi. Die Sprecherin benutzt unterschiedliche Variation des Duktus beim

Proben, um besser zu fühlen, was wo genau passt. Dabei beachte ich darauf, dass es meinen Vorstellungen, der Musik und dem Text entspricht.

Wenn ich dann die Stimmen habe, komponiere ich sie im Wechsel miteinander.

**E. Kann man dann im Hörspiel trotzdem über das Theatralische reden? Oder ist es dann tatsächlich reine Montage?**

**H.P.**

Ja, für „Weiter in die Nacht“ existiert kein vollständiges Skript. Herbert Kapfer hat den Text überarbeitet und meine Aufgabe als Komponistin, als Regisseurin war, diesen Text, diese Masse von Text so zu gestalten, dass es zu einem Hörspiel wird. Meiner Meinung nach, kreiert die Form die Komposition und auch den Kompositionsprozess. Im Fall „Weiter in die Nacht“ habe ich die Noten für Streichquartett aufgenommen und danach zu den Texten montiert.

Für die Stimmen habe ich keine textlichen Anweisungen gehabt. Zuerst habe ich den Text vollständig selbst aufgenommen und dann mit dem Midi-Klang von dem Ensemble rumexperimentiert. Ich habe selbst gesprochen und danach selbst gehört: Wo sind Kulminationen? Wo sind „schwache Stellen“ in dem Text? Was kann die Stimme zeigen oder nicht?

Beim „Kriminalabend“ war die Komposition ganz anders. Wir haben geplant, dass das Hörspiel tatsächlich auf der Bühne aufgeführt wird. Das Visuelle bei der Komposition hat mich beeinflusst, weswegen für „Kriminalabend“ auch die ganz aufgeschriebene Partitur existiert. Aber das Hörspiel ist sehr literarisch, also von einem Narrativ für mich nicht befreite Komposition schon von vorne rein.

**E. Wie können Sie Ihren Arbeitsprozess mit den Hörspielen beschreiben?**

**H.P.**

Meinen Arbeitsprozess bei den Hörspielen verstehe ich als einen Kunstprozess, der mit der Form des Hörspiels verbunden ist. Die Komposition verstehe ich als einen künstlerischen Transfer zwischen mir und Hörer\*innen, ich liefere dadurch keine eindeutigen Bilder, sondern gewissermaßen auch meine philosophischen Prinzipien.

Ich finde nicht, dass der Klang schön sein soll. Der Klang im Hörspiel muss nicht unbedingt den Hörer\*innen gefallen. Es hat ganz andere Zwecke, andere Aufgaben im Hörspiel.

Die Form entspricht sehr oft dem Text.

Als Komponistin habe ich immer zuerst einen Text, danach überlege ich dazu eine richtige Form und eine produktive Regie. Das ist meine „formale“ Herangehensweise. Bei der Komposition ist die Frage: Wie zeige ich durch die Form die Intension? – zentral. Alle Ausdrucksmittel, alle klanglichen Mittel sind inhaltlich durch die Form begründet.

Noch eine kleine Anmerkung über die Form: Die Proben sind sehr wichtig bei der Hörspielproduktion. Man versucht dabei eben miteinander zu hören und den Klang miteinander zu diskutieren. Nur durch Hören, gemeinsames Hören beim Proben, kommen wir zu dem gesamten musikalischen Bild.

**E. Aber machen Sie bei dem Komponieren irgendwelche schriftlichen Anweisungen? Oder entstehen die Regie und die Dramaturgie im Laufe der Proben und wurden nicht fixiert?**

**H.P.**

Bei den Spielweisen Neuer Musik muss ich in den Noten bestimmte Mittel aufschreiben. Wenn ich mit den Stimmen arbeite, dann spreche ich, wie ich schon erwähnt habe, erstmal den ganzen Text durch und dabei entsteht für mich ein „Fahrplan“. Der Fahrplan besteht aus den Notizen, die ich für mich behalte, wann, wie und wo genau die Stimme klingen soll, was verlange ich in diesem Moment von den Sprecher\*innen.

In „Weiter in die Nacht“ gab es die Mengen des Textes. Das war für mich eine große kompositorische Aufgabe, es dramaturgisch zu umhüllen. Und um bessere Anweisungen für die Sprecher\*innen zu geben, soll man das Konzept nicht nur ausdenken, sondern selbst erleben, von Anfang bis zum Ende durchsprechen. Nur so wird klar, was ich bei den Stimmen brauche, wo die Kulminationen sind.

Die Regie erfolgt tatsächlich durch Sprechen und Hören.

Wenn zum Beispiel eine Stillpause entsteht an einigen Stellen, ist das für mich ein sehr wichtiger Moment. Die Stille kann man sich nicht auf dem Papier vermerken. Ich bringe daran die Klänge, die diese Stillpausen klingen lassen.

**E. In „Weiter in die Nacht“ hört man eine Frauenbiografie. In ihrer „Inanna“, einem Hörkino, nehmen Sie auch die Frauenfigur als einen zentralen Charakter. Spielt für Sie als Komponistin Feminismus oder Gender eine Rolle?**

**H.P.**

Ja und nein. Feminismus ist für mich auch ein Narrativ. Früher war ich sehr feministisch engagiert. Jetzt bin ich weg davon gegangen, weil für mich die Vielfältigkeit, mehrere Narrative attraktiver sind. Für mich existiert heutzutage keine Kategorie „Mann“ und „Frau“, ich verstehe überhaupt nicht, warum wir so viel kategorisieren sollen. Es ist nicht mehr zeitgemäß.

Frauenfiguren und Frauengeschichte interessieren mich aber als Komponistin im historischen Aspekt. Es gab sehr „festgelegte Zeiten“, wo man eine klare Trennung zwischen Mann und Frau hatte. Andererseits, in dem mythischen Plot von Inanna existiert schon eine

klare Frauendominanz und das ist sehr spannend. Inanna ist viel älter als ein Heldenepos. Und das ist für mich sehr interessant.

Hannah Höch als eine Künstlerin hat auch eine interessante Geschichte. Sie war sehr emanzipiert. Andererseits konnte sie auch in der NS-Zeit nicht mehr als Künstlerin tätig sein. Ihre Kunst, ihre künstlerische Ambition wurde unterdrückt.

### 8.3 Unterkapitel 4.2. Ulrike Haages „Alles aber anders. 12 Musikminiaturen über Eva Hesse“

#### 8.3.1 Interview mit Ulrike Haage

*schriftliche Mitteilungen der Komponistin aus dem März 2019 an Elizaveta Willert (Die Formatierung entspricht dem Original, das die Komponistin geschickt hat)*

**E.**

**Wie ist Ihr Verhältnis zu der Künstlerin Eva Hesse? Wie sind Sie auf ihr Leben und ihre Kunst aufmerksam geworden?**

**U.H.**

Aufmerksam wurde ich auf Eva Hesse über die Kunstexpertin Elizabeth Markevitch (Ikono.tv), die meine Hörspiele zu den Briefen von Jane Bowles und den Schriften von Louise Bourgeois sowie meine permanente Suche nach spannenden erzählenswerten Texten von Künstler\*innen kannte und mir eines Tages zwei sehr wertvolle Kunstkataloge zu Eva Hesses Werk in die Hand drückte. Sie machte mich auch auf ihre Tagebuchnotizen aufmerksam.

Ich bin daraufhin zu den Nachlassverwaltern Hauser & Wirth in Zürich gefahren und habe sie gebeten, mein Vorhaben für ein Hörspiel zu Eva Hesse zu unterstützen und mir Zugang zu allem zu gewähren, was in ihrem Archiv einsehbar war. Das haben sie mit großer Freude getan, weil sie es gut fanden, dass ich Eva Hesse aus ihrer relativen Unbekanntheit mir einem Hörspiel herausholen wollte. Ich habe Tagebuchaufzeichnungen, Fotos, Postkarten und sehr viele Briefe einsehen dürfen und angefangen, unter dem Eindruck von diesem Material ein Manuskript zu schreiben. Ein Manuskript, das nur aus O-Tönen besteht.

Während der Recherchen zu Hesse habe ich in Barcelona auch die bis dato größte und sehr schön gemachte Retrospektive von ihr gesehen und war daraufhin umso überzeugter, dieses Hörspiel produzieren zu wollen.

Was mir an Hesses Texten von Beginn an gefiel, waren ihre Reflexionen darüber, eine selbstständige intelligente Künstlerin zu werden, die sich keinen Grenzen beugt. Ich nehme an, dass ich mich damit identifizieren konnte. Mir gefiel ihr knapper unsentimentaler aber

deutlicher Schreibstil. Die Notizen in ihrem Tagebuch waren von überzeugender Ehrlichkeit und Klarheit, was die Wahrnehmung von Künstlerinnen in der Welt angeht und somit ihre eigene Position, die sie sehr ernst nahm.

Die wunderbare Freundschaft mit Sol LeWitt und ihr Briefwechsel haben die Tagebuch Auszüge noch um einige schöne Dokumente ergänzt.

**E.**

**Hörspiel. Gibt es für Sie in diesem Genre musiktheatralische Züge?**

**Oder ist es für Sie eine „reine“ Radiokunst?**

**U.H.**

Es gibt das Hörspiel als Kunstform, im Sinne einer auditiven Kunst, die zwar immer noch unterschätzt wird, aber allen anderen Künsten gleichgesetzt werden kann. Ein Hörspiel ist die Kunst des Erzählens mit jedweden gut gewählten akustischen Mitteln. Das reicht von traditionell bis experimentell. Es ist mit dem Hörspiel wie mit der Musik. Jede Musik kann etwas erzählen, und berührt den Menschen, egal aus welcher Zeit. Das wichtige an allen Künsten ist, dass dahinter ein lebendiger innovativer Geist weht. Das Hörspiel kann die Mittel des rein Auditiven ausnutzen. Es erzählt mit akustischen Mitteln. Der visuelle Sinn und das spontane Urteilen über visuelle Eindrücke fällt weg. Das Gehirn wird anders gefordert.

Einflüsse aus dem Theater, von der Bühne im Allgemeinen sind schon durch die Besetzung im Hörspiel spürbar. Musiker\*innen und Sprecher\*innen bringen ihre Erfahrungen von der Bühne, aus Theater und Film mit. Techniker\*innen bringen ihr akustisches Wissen mit.

Das Hörspiel hat eine eigene Qualität, da es in den Zuhörer\*innen ganz unterschiedliche Assoziationen, Erinnerungen und Gedanken wecken kann. Wir sind – anders als im Theater – nicht auch mit dem Schauen beschäftigt, sondern nur mit dem Zuhören.

Durch Zuhören, Hinhören, Hören erfahren wir die Welt als Klang. Das ist ein anderer Lernprozess, ein anderes Wahrnehmen und kann uns ins meinen Ohren / Augen zu selbstständig denkenden Menschen machen. Insofern ist die Radiokunst eine „eigene“ Kunstform.

**E.**

**Wie würden Sie Ihre musikalischen Kompositionen bei „Alles aber anders“ bezeichnen?**

**U.H.**

Meine Kompositionen für „Alles aber anders“ haben sich klanglich an den Materialien von Eva Hesses Skulpturen orientiert. Ihre Kunst hat mich dazu inspiriert, für das Hörspiel den Flügel mit Materialien wie Seilen, Kabeln und Baumwolle zu präparieren, oder auf Fahrradspeichen zu improvisieren, also viel mit Alltagsmaterialien zu arbeiten.

So habe ich die Musik für das Hörspiel analog zu ihrer Kunst komponiert.

Die Kompositionen, die mehr zu den Stimmungen in ihren Texten, der Melancholie ihrer späteren Gedanken oder der Zeitgeschichte gehören, sind auf dem Harmonium, einem Subharchord Synthesizer und dem Flügel eingespielt.

**E.**

**Ich habe mich gefragt, ob es wirklich Ausschnitte aus der Ausstellung von Eva Hesse waren oder ob mit den Stimmen und der technischen Bearbeitung „gespielt“ wurde. Welche Rolle hat bei diesem Hörspiel die Regie?**

**U.H.**

Die Regie, also ich oder jede/r Regisseur\*innen hat die Aufgabe, aus Text, Sprechern, Musikern und den klanglichen Möglichkeiten im Studio ein Hörspiel zu formen, das dem Inhalt des Stückes gerecht wird. Wenn es um Originalklänge geht, die der Zeit und der Situation entsprechen, ist es wichtig, dass man sich der Zeit, aus der man zitieren möchte, soweit wie möglich annähert. Da ich mich Hesses Zeit und den Geräuschen in ihren Ausstellungen so weit wie möglich annähern wollte, habe ich in Rundfunkarchiven nach Atmosphären von Ausstellungseröffnungen aus ihrer Zeit in New York und Europa gesucht und bin fündig geworden. Originalklänge habe ich mit Hilfe des Moma Archives in NY gefunden.

**E.**

**Die Stimme im Hörspiel. Momentan ist die Stimme zu einem zentralen Aspekt der akademischen musikwissenschaftlichen Debatte geworden. Welche Rolle spielt die Stimme in Ihrem Hörspiel? Ist es ein Kunstobjekt, ein Teil der Komposition oder eine Brücke zwischen der Musik, der Handlung und den Hörer\*innen?**

**U.H.**

Stimmen in einem Hörspiel sind die Träger\*innen der verbalen Informationen, der Improvisationen, des Spiels mit Sprache, des Gesangs und allen Formen menschlichen Ausdrucks. Stimmen sind Klang. Stimmen können „Kunst“ sein, wenn sie entsprechend komponiert sind, also zum Beispiel wie ein Instrument, ohne Worte. Stimmen sind Teil der Handlung, Teil der Erzählung, Teil der Klangregie. Sie sind uns am nächsten.

**E.**

**Welche Rolle hat die Hörer\*innen bei der Wahrnehmung dieses Hörspiels allgemein?**

**U.H.**

Zuhörer\*innen sind die andere Seite des Mondes, die andere Hälfte eines Halbkreises. Denn der kreative Akt ist Teil eines Kreises, der sich erst im Austausch mit dem Publikum<sup>251</sup> schließt. Dass wir gemeinsam einen neuen Sinn hinter einem gemachten Sinn finden können, das ist das Wesen poetischer Welten<sup>252</sup>, – auch und gerade in der (eigen)sinnigen Kunstform des Hörspiels.

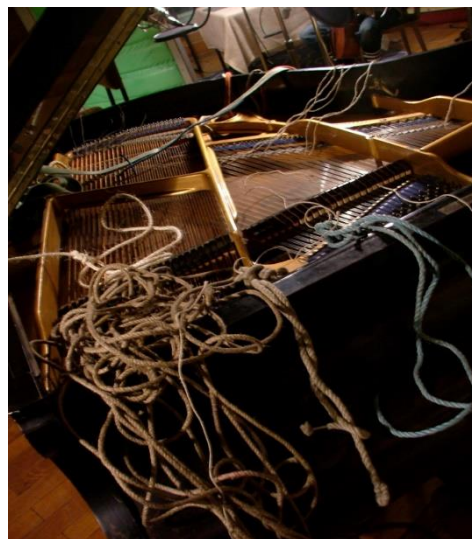
Ich würde keine Hörspiele machen, wenn ich dabei nicht an die Zuhörer\*innen denken würde. Ich möchte sie ja überraschen, verführen, Neues erzählen, in andere Welten mitnehmen. Das ist genauso wie auf der Bühne. Nur dass man im Radio keine direkte Reaktion erfährt. Aber man denkt die Hörenden eigentlich immer mit.

### 8.3.2 Unterkapitel 4.2.3. Analyse der Teile

#### *Notenbeispiel 1. Einleitungsmotiv. Eigene Transkription*



*Abbildung 1  
Der vorbereitete Flügel ©Ulrike Haase*



<sup>251</sup>Marcel Duchamp, „The Creative Act“, in: *Ubu Webpapers*, URL: [http://www.ubu.com/papers/duchamp\\_creative.html](http://www.ubu.com/papers/duchamp_creative.html), Stand: 24.10.2019.

<sup>252</sup> Wilhelm Schmidt – Biggemann, „Zur Topik einer poetischen Welles aberelt“, in: *Der Prokurist*, 1991.

*Abbildung 2*  
*Backstage-Foto der Produktion mit Assistent Philipp Fiedler &*  
*Schauspielerin Anna Lena Zühlke ©Ulrike Haage*





*Notenbeispiel 2*  
*Die Melodie des Xylophons als Kindheits-Motiv*



*Abbildung 3*  
*Die Aufnahmesituation auf dem Teufelsberg, Backstage-Foto der Produktion mit Assistent Philipp Fiedler & Schauspielerin Anna Lena Zühlke Berlin ©Ulrike Haage*



*Abbildung 4*  
*Die Aufnahmesituation auf dem Teufelsberg, Berlin, Backstage-Foto der Produktion mit Assistent Philipp Fiedler & Schauspielerin Anna Lena Zühlke Berlin ©Ulrike Haage*

